



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** W stronę inności : rozbiory i debaty

**Author:** Krzysztof Kłosiński

**Citation style:** Kłosiński Krzysztof. (2006). W stronę inności : rozbiory i debaty. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

# Krzysztof Łosiński

W STRONĘ

innocji

ROZBIORY I DEBATY



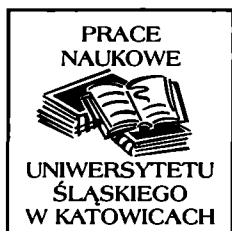
Wydawnictwo  
Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2006

Profesor Krzysztof Kłosiński, literaturoznawca, tłumacz, krytyk. Autor książek „Mimesis” w chłopskich powieściach Orzeszkowej (Katowice 1990), Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska (Kraków 1992), Eros. Dekonstrukcja. Polityka (Katowice 2000), Poezja żalu (Katowice 2001).

W STRONĘ

inności

ROZBIORY I DEBATY



NR 2489



# Krzysztof Łosiński

W STRONĘ

inności

ROZBIORY I DEBATY



Wydawnictwo  
Uniwersytetu Śląskiego  
Katowice 2006

**Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej**  
**Marek Piechota**

**Recenzent**  
**Tomasz Stępień**

# Spis treści

Zamiast wstępu: <i>irreductible</i> . . . . .	7
---	---

## Rozbiory

Caca. Inny w <i>Nad Niemnem</i> . . . . .	15
<i>Proszę państwa do gazu</i> . . . . .	44
Proza poety . . . . .	59
Poezja zaimków. O <i>Przesłaniu Pana Cogito</i> . . . . .	66
Pejzaż wewnętrzny Zagłębia Dąbrowskiego . . . . .	74
Chodnik niewyrąbany. . . . .	92
O <i>Krzaku gorejącym</i> Jana Pierzchały. . . . .	95

## Debaty

Wolność i niewola . . . . .	105
„Mit” & „dzisiaj” . . . . .	114
Kto ukradł tekst? . . . . .	117
Dla M.P.M. . . . .	125
Odkrywanie innego . . . . .	137
Inny reportaż . . . . .	151
Nota biograficzna . . . . .	155
Indeks osobowy . . . . .	157
Summary. . . . .	161
Résumé . . . . .	162





## Zamiast wstępu: *irreductible*

W zaaranżowanym, czy może lepiej zainscenizowanym, i po prostu napisanym przez Derridę dialogu Husserla z Lévinasem „inny” (określany też paradoksalnie przez Derridę jako mój inny) stanowić będzie transcendencję rzeczy. Będzie to „pewne znaczenie” innego, któremu Lévinas przeciwstawi nieskończenie innego.

Oto zreferowane przez Derridę argumenty Husserla: „Ciała, rzeczy transcendentne i naturalne, są w ogóle innymi dla mej świadomości. Są na zewnątrz, a ich transcendencja stanowi znak pewnej inności, która już nie da się zredukować. Lévinas w nią nie wierzy, Husserl wierzy w nią i wierzy, że »inny« ma już pewne znaczenie, gdy chodzi o rzeczy — jest to poważne traktowanie realności świata zewnętrznego”<sup>1</sup>.

I tak przez Derridę ujęta kontra Lévinasa: „Inność transcendentnej rzeczy, choćby już była nieusuwalna [*irreductible*], jest innością jedynie za sprawą nieokreślonego niedokonania mych źródłowych postrzeżeń. Nie ma więc wspólnej miary z równie nieusuwalną [*irreductible*] innością bliźniego, który do wymiaru niedokonania (ciało bliźniego w przestrzeni, dzieje naszych stosunków itd.) dodaje pewien wymiar głębszej nie-źródłowości, radykalną niemożność dokonania zwrotu, by zobaczyć rzeczy z drugiej strony”<sup>2</sup>.

Próbuje więc Derrida ułożyć owe dwie stopniowane inności, sygnowane imieniem Husserla i Lévinasa: „Trzeba pomyśleć łącz-

---

<sup>1</sup> J. Derrida: *Pismo i różnica*. Przełożył K. Kłosiński. Warszawa 2004, s. 209—210.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 210.

nie system tych dwóch inności, jedna wpisana w drugą. Inność bliźniego jest zatem nieusuwalna [*irreductible*] ze względu na jakąś nieokreśloność do potęgi drugiej. Obcy jest nieskończenie inny, gdyż z istoty żadne mnożenie profili nie może oddać mi subiektywnej twarzy jego przeżycia, *od jego strony*, tak jak on je przeżywa. Nigdy owo przeżycie nie będzie mi dane w oryginale jak wszystko, co jest *mir eigenes*, co jest mi *właściwe*"<sup>3</sup>.

Ten spór, przeprowadzony w miejscu, gdzie obaj filozofowie są „bardzo bliscy”<sup>4</sup>, odsłania zarazem podstawowy i już na wstępie poruszony dylemat języka. Czy istnieje możliwość pojęciowego ujęcia innego, nieskończenie innego? Husserl czyni to na gruncie „intencjonalnej modyfikacji ego w ogóle”<sup>5</sup>. Oczywiście, pod warunkiem, że prawomocna jest konstrukcja „innego” w ogóle, co rzekomo miałyby być zaznaczone w greckim *eteron*. Jednakże Derrida uznaje, że słowo „Inne” stanowi „istotę rozprzężenia pojęciowości”<sup>6</sup>. „Inne” bowiem wykracza poza to, co Derrida określa jako „pojęciowość” Zachodu, zbudowaną mozolnie na takich zabiegach wobec tego, co dla tej pojęciowości inne, które w końcu ową inność, jak powiada, „redukuje”.

A inność jest właśnie „nieredukowalna”, o czym mówi francuskie słowo *irreductible*, znaczeniowo rozleglejsze od jego polskiej kalki stosowanej ochoczo w polskich przekładach Derridy: *l'autre n'est l'autre que si son altérité est absolument irréductible* („inny jest inny tylko wtedy, gdy jego odmienność jest absolutnie nieredukowalna”<sup>7</sup>). *Irreductible* bowiem znaczy w chirurgii złamanie, którego się nie da złożyć, w matematyce — wyrażenie, którego się nie da uprościć, czyli sprowadzić do prostszej postaci (na przykład nie dający się uprościć ułamek), a szerzej, poza matematyką, coś, czego nie można sprowadzić do jeszcze prostszej postaci, więc niejako coś elementarnego. W języku prawa *irreductible* oznacza coś, co nie podlega zmniejszeniu (na przykład renta). Metaforycznie słowo to oznacza coś niepokonanego (jak nie dająca się pokonać przeszkoda), niezwyciężonego, nieujarzmionego (słownik podaje przykład nieujarzmionej woli), ale też zażartego, nieprzejednanego (jak wróg). Proszę zwrócić uwagę na głęboką dwuznaczność tego pola znaczeniowego, na jego jakby z góry

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 211.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 176. Tekst francuski: J. Derrida: *L'écriture et différence*. Paris 1968, s. 154.

założoną ambiwalencję: *irreductible* to zarazem coś, co nie poddaje się naszym zabiegom, co stawia im opór — i wtedy brzmi pejoratywnie — albo też coś, co jest raczej naszą własną cechą, naszą uporczywością, naszym niepoddawaniem się działaniu czynników zewnętrznych — i wtedy jest afirmatywne.

Można zauważyć, że owe dwa odcienie znaczeniowe przydawki *irreductible*, która staje się u Derridy stałym, niezmiennym epite-tem innego, charakteryzują właśnie nasze odniesienie do owego innego. Znajdujemy dla niego akceptację w takim stopniu, w jakim potrafimy dostrzec w nim to samo, czyli, by tak rzec, siebie innego. Derrida powiada w tym wypadku: *alter ego*. Wówczas jednak przydawka *irreductible* traci swą moc odróżniającą, dokonujemy przecież właśnie „redukcji” owego innego do tego samego. I na odwrót, kiedy inny pozostaje innym nieprzekraczalnie czy nieusuwalnie (to kolejne znaczenia słowa *irreductible*), wtedy „pojęciowość” usuwa go ze swego pola widzenia, także tym samym dokonując „redukcji” innego.

Już więc w samym posługiwaniu się językiem w odniesieniu do innego grozi nam zawsze przemoc. I jest to, jak widać, groźba sięgająca aż do korzeni naszego języka. Naszego, czyli greckiego, ponieważ właśnie po grecku nauczyliśmy się filozofować i filozofowanie nowożytne jest nie mniej greckie, zwłaszcza jeśli pamiętać o owym imperatywie powrotu do najstarszych greckich źródeł, który występuje w tekstach Nietzschego i Heideggera. O Heideggerze i Husserlu mówi Derrida „ci dwaj Grecy”<sup>8</sup>. Grekami są dla niego Kartezjusz i Kant.

Derrida mówi zwłaszcza o przemocy polegającej na asymilacji innego, która odbija echem asymilację Żydów w kulturze europejskiej. Derrida rozpoznaje u Lévinasa taktykę podobnego echa etyczno-politycznego, za pomocą którego ten filozof osłuchuje język „klasycznej myśli”: „Wszystkie wybadywane przez Lévinasa klasyczne myśli są więc wyciągane na agorę, wzywane do wytłumaczenia się w języku etyczno-politycznym, którym mówić nie zawsze chciały, lub nie myślały chcieć, wzywane do przekształcenia się ujawniającego ich zamysł przemocy; i którym już mówiły publicznie [*dans la cité*], którym mówiły swobodnie, określonymi drogami i pomimo pozornego braku zainteresowania ze strony filozofii, do której musiała powrócić władza. Tkwią tutaj przesłanki jakiejś niemarksistowskiej lektury filozofii jako ideologii”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 166.

Derrida niewątpliwie sam również praktykuje jako swoistą metodę takie „wyciąganie na *agorę*” myśli, zdawałoby się, odległych od władzy. Stąd właśnie określanie podstawowej formy przemocy w stosunku do innego za pomocą nieobojętnego politycznie terminu „asymilacja”. Chodzi o, mówiąc słowami Derridy, „analogiczną i asymilującą redukcję innego do tego samego”<sup>10</sup>. Jest to przymoc, jaka zawiera się w tym, co po grecku nazywa się *teoria*. To ona właśnie redukuje innego. Najdoskonalszą postacią teorii jest fenomenologia. Gdy tymczasem inny „stanowi niejako nie-fenomenalność”. Zacytujmy dłuższy fragment wywodów na temat radykalnej inności, inności, jak powiedzieliśmy, nieredukowalnej: „Jedynie inny, całkiem inny, może objawiać się jako coś, czym jest, wyprzedzając prawdę wspólną, niejako w nie-objawianiu się i niejako w nieobecności. O nim jednym powiedzieć można, że jego fenomen stanowi niejako nie-fenomenalność, że jego obecność to (*jest*) niejako nieobecność. Nie czysta i prosta nieobecność, bo logika w końcu odnalazłaby tam własny teren, ale *niejako* nieobecność. Takie sformułowanie ukazuje to wyraźnie: w owym doświadczeniu innego logika sprzeczności, to wszystko, co Lévinas będzie określał mianem »logiki formalnej«, okazuje się u swych korzeni zanegowane. Te korzenie byłyby nie tylko korzeniami naszego języka, ale i całej filozofii zachodniej, a zwłaszcza fenomenologii i ontologii”<sup>11</sup>.

I właśnie wobec tak uwikłanego doświadczenia innego sytuuje się dekonstrukcja. Stawką bowiem dekonstrukcyjnego pisania-mówienia jest nie wypowiedź czytelna w danym języku, ale coś, co Derrida określa jako „zdarzenie pisania”, w którym chodzi o napisanie „czegoś innego”, czyli o wymknięcie się poza granice wyznaczone przez dyskurs zachodni. „Należałoby tedy próbować uwolnić się od tego języka. Nie *spróbować* się od niego uwolnić, bo jest to niemożliwe bez zapomnienia *naszej* historii. Ale o tym marzyć. Nie *uwolnić się* od niego, co by nie miało żadnego sensu, a nas pozbawiałoby światła owego sensu, ale opierać mu się na tyle, na ile to możliwe”<sup>12</sup>. Taki stan rzeczy, w którym pojęciowość języka jest bezustannie dekonstruowana, choćby przez odczytywanie dosłownych, etymologicznych, historycznych, asocjacyjnych czy poetyckich znaczeń tradycyjnych pojęć, co w końcu sprowa-

<sup>10</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 154–155.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 51–52.

dzić można do bezustannego brania ich w cudzysłów, może a właściwie musi, wywoływać opór.

„Ale, oczywiście, te zdarzenia pisania, co *używają* cudzysłówów, co używają ich, i to otwarcie ich używają, do napisania czegoś innego, tego rodzaju wysiłki są uznawane za grę. I lęk, jaki stwarzają — nie dając żadnego kryterium do rozróżnienia między użyciem i przywołaniem — usprawiedliwia dyskurs obronny, polegający na ujawnianiu w tym pisaniu bezcelowej gry (estetyzm), której brakuje naukowej czy teoretycznej powagi, tak jak i politycznej czy ideologicznej odpowiedzialności”<sup>13</sup>.

Ale pojęciowość przyjmowana bez oporu i lęku, także bez owej gry cudzysłówów, obiecuje wciąż wynajdywanie tego samego. „Właśnie wynajdywaniem tego samego i możliwego — owym wciąż możliwym wynajdywaniem — jesteśmy znużeni. Nie wbrew niemu, ale poza nim próbujemy wy-naleźć samo wynajdywanie, jakieś inne wynajdywanie, czy raczej wynajdywanie innego, które, w poprzek ekonomii tego samego, a więc przedrzeźniając ją czy powtarzając [...], dawałoby miejsce innemu, pozwalałoby mu przybyć”<sup>14</sup>.

Pisanie Derridy jest zawsze zdarzeniem lektury, czyli zderzeniem własnego słowa ze słowem innego, pozostającym z nim w ścisłej zależności i w relacjach wymiany. W jakimś sensie odkrywamy tu źródło wspomnianego zatarcia różnicy między użyciem a przytoczeniem słowa. Zresztą, oba te dość schematycznie tutaj wyróżnione zdarzenia: pisania i czytania, tworzą właściwie jedno. Jak powiada Derrida, „jakiś język musi się zawsze zwracać ku heterologicznemu otwarciu, które mu pozwala mówić o czym innym i kierować się do innego”<sup>15</sup>. Ale nie jest to możliwe inaczej niż w granicach języka zachodniej filozofii „grecko-łacińsko-chrześcijańskiej”. W tym miejscu swych rozważań Derrida przywołuje i jednocześnie „przemieszcza” słynną metaforę Renana: „[...] jak gdybym tkał jakieś płótno na lewej stronie [...] i jakby miejsca przewleknięcia potrzebne w tym odwrotnym tkaniu były miejscami *transcendencji*, a więc jakiegoś absolutnego »gdzie indziej«, z punktu widzenia zachodniej filozofii grecko-łacińsko-chrześcijańskiej, lecz pozostawały jeszcze w niej”<sup>16</sup>. Jest wiele takich

<sup>13</sup> J. Derrida: *Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms*. In: *The States of „Theory”. History, Art, and Critical Discourse*. Ed. D. Carrol. New York 1990, s. 74–75.

<sup>14</sup> J. Derrida: *Psyché, l'invention de l'autre*. Paris 1987, s. 59–60.

<sup>15</sup> J. Derrida: *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna*. Przełożył A. Siemek. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 57.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 108–109.

miejsc w pisaniu Derridy, on sam zaczyna wyliczenie od Platonskiego *epekeina tes ousias*. Jest to historycznie pierwszy punkt przekroczenia zasady konstytuującej filozofię grecką jako *teorię*, z jej podziałem na podmiot i przedmiot, oraz z prymatem, jaki nadaje ona relacji poznawczej, przekroczenia ku czemuś, co jest inne wobec, jak mówi Platon, „prawdy i poznania”: „[...] chociaż to jedno i drugie jest piękne i poznanie, i prawda, to jednak, jeśli D o b r o będziesz uważał za coś innego i jeszcze piękniejszego od nich, będziesz uważał słusznie”<sup>17</sup>.

W dodatku doświadczenie pisania, tego właśnie rodzaju pisania, „[...] w pewnym sensie tego słowa, wokół którego krążę od dziesięcioleci”<sup>18</sup>, jest dla Derridy, co wyznaje po latach, czymś głęboko uwikłanym we własną osobność, w marzenie o innym języku, wobec doświadczenia własnego języka jako nie swojego: „[...] drży na horyzoncie, widoczny i cudowny, widmowy, lecz nieskończenie upragniony miraż innego języka”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Platon: *Państwo*. Przełożył W. Witwicki. T. 2. Warszawa 1994. s. 48.

<sup>18</sup> J. Derrida: *Jednojęzyczność innego, czyli proteza oryginalna...*, s. 57.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 46.

ROZBIORY

ĩ Ɔ ȧ 0 ƞ ƞ ĩ  
ĩ Ɔ ȧ 0 ƞ ƞ ĩ





## Caca. Inny w *Nad Niemnem*

### Dziewięćset trzeciego roku w Marienbadzie

W lipcu 1903 roku Marienbad drażnił Orzeszkową „nieustannie dochodzącymi tonami muzyki”: „Bliżej, dalej, z tej strony, z tamtej, ciągle instrumenty muzyczne śpiewają, wołają, tęsknią, płaczą. Zdawać się może, że tu powietrze śpiewa i gra”<sup>1</sup>. To nieprzerwane oddziaływanie muzyki wywołuje skutek przeciwny od spodziewanego: taka dawka dźwięków trafia na osobę do ich stałego słuchania nieprzywykłą.

Tak samo było kilkanaście lat wcześniej na koncercie Józefa Wieniawskiego: „[...] muzyka jego wywarła wrażenie tak silne, że przez dni kilka otrząść się zeń nie mogłam”<sup>2</sup>. Zapewne, jak analizowała wówczas swoje odczucia pisarka, dzieje się tak dlatego, że „dobrą muzykę zdarza mi się słyszeć raz na kilka lat”.

Przecież, żeby dobrą muzykę usłyszeć, Orzeszkowa potrafi niejedno poświęcić: „[...] przyjechała na tygodni kilka panienka bardzo muzykalna, śliczne, miłutkie stworzonko, więc aby skorzystać z jej pięknej muzyki, najęłam i sprowadziłam fortepian”<sup>3</sup>. Chciałaby swoim entuzjazmem dla sztuki pianistycznej Józefa

---

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski. T. 4. Wrocław 1958, s. 145 (list do A. Drogoszewskiego z 24 [11] VII 1903).

<sup>2</sup> Ibidem, T. 3. Wrocław 1956, s. 75 (list do Karłowicza z 18 V 1885, Grodno).

<sup>3</sup> Ibidem, T. 2. Wrocław 1955, s. 55 (list do Meyeta z 14 VIII 1894).

Śliwińskiego zarazić wszystkich współziomków: „[...] jestem zakochana w jego muzyce i na dachy niemal wlażyłam krzycząc, aby szli i słuchali”<sup>4</sup>. Orzeszkowa mówi ze znanstwem o instrumentach: „fortepian jest wyborny”<sup>5</sup>, „fortepian Erarda stoi w salonie, oczekując twej gry umiejętnej” (PW, 1, 13)<sup>6</sup>. Ten drugi cytat pochodzi z młodzieńczej powieści i został celowo zestawiony z autentycznym listem pisarki. We wczesnych powieściach, które są, jak mówi Maria Żmigrodzka, „transpozycją osobistych doświadczeń i planów życiowych Orzeszkowej”<sup>7</sup>, muzyka odgrywa rolę wielką. Wolno je postrzegać jako teksty przesiąknięte wątkami autobiograficznymi i rozmaitego rodzaju projekcjami<sup>8</sup>, teksty dające charakterystyczne świadectwo „muzykalności” świata kształtującej się pisarki.

Przeszło trzydzieści lat przed Marienbadem, u początku drogi twórczej, rozwiedziona z mężem, po rozstaniu z ukochanym, dla którego przeprowadzała niezwykle kosztowny rozwód, wolna od majątku, który przepadł z nienacka, nie bez udziału w tym jej przyszłego kochanka, przeprowadzona do wstrętnego Grodna, gdzie pod karą grzywny nie wolno było mówić po polsku, Orzeszkowa wypełnia swoje powieści muzyką. Tą samą muzyką, która miała być w jej związku z Zygmuntem Świącickim „upiększeniem domowego życia”<sup>9</sup>.

Wtedy, w 1867 roku, Orzeszkowa stara się zawtórzyć upodobaniom Zygmunta, który jest człowiekiem „z wymogami cywilizacji i wytwornego smaku”. On — wyznawała wtajemniczonej przyjaciółce — „namiętnie też lubi muzykę — sam śpiewa pięknie — śliczny ma tenor, który przypomina mi Filleborna”.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 82 (list do L. Meyeta z 29 IX 1895).

<sup>5</sup> Ibidem, T. 3, s. 257 (list do T. Garbowskiego z 16 II 1901).

<sup>6</sup> Powieści Elży Orzeszkowej cytuję według wydań: *Cnotliwi*. Warszawa 1965, *Pamiętnik Wacławowy. Ze wspomnień młodej panny*. Warszawa 1950, *Nad Niemnem*. Warszawa 1951. Inicjały tytułu, numer tomu i strona w nawiasach; jedynie w cytatach z *Nad Niemnem* — bez inicjału.

<sup>7</sup> M. Żmigrodzka: *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa 1965, s. 333. Słowa te odnoszą się do *Ostatniej miłości*.

<sup>8</sup> „Nie tylko w *Ostatniej miłości*, ale i w następnych powieściach znajdujemy aluzje do przeżyć osobistych autorki z lat ludwinowsko-milkowskich” — pisze E. Jankowski (*Eliza Orzeszkowa*. Warszawa 1980, s. 117).

<sup>9</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opracował E. Jankowski. T. 7. Wrocław 1971, s. 15 (list do Anieli Sikorskiej z 15 [27] września 1867 r.). Stąd (s. 15—16) następne cytaty. Te i dalsze wypowiedzi Orzeszkowej zestawili już E. Jankowski: *Eliza Orzeszkowa...*, s. 104—106.

Można skonkretyzować to podobieństwo, sięgając do świadectwa Antoniego Sygietyńskiego: „Filleborn był w swoim rodzaju nieporównany: w miarę marzycielski, w miarę wyrazisty, niezmiernie subtelny we frazowaniu i niesłychanie wytworny w ruchach, toteż — jak się to mówi — Warszawa za nim szalała”<sup>10</sup>.

„Moim zdaniem jest, że gdy dwoje ludzi chcą razem pójść w życie, toć oboje winni dążyć do tego, aby duchowe nastroje swoje zlać w jak najściślejszą jedność”. On „namiętnie lubi muzykę — pisze Orzeszkowa — więc i ja rzuciłam się w sztuki piękne i gram na potęgę”. W tym wyznaniu więcej jest woli, determinacji niż oddźwięku tej samej namiętności: „rzuciłam się w sztuki”, „gram na potęgę” — rozwiązania to poniekąd siłowe. Bo też, przyznaje się autorka listu, „choć mamy wiele punktów zejścia”, to przecież w tej sferze, w sferze „przyjemności”, punkty „zejścia” nie wyglądają najlepiej: „[...] w dziedzinie przyjemności, jakie mogą dać sztuki piękne, jam trochę zacofana”. Wielu klasycznych umiejętności wytwornej damy po prostu jej brak: nie umie śpiewać ani rysować, ale jak mówi, „grać trochę umiem, chcę więc to trochę podnieść do więcej i szczerze wzięłam się do tego”.

Chodzi zatem o dodawanie, a nawet potęgowanie umiejętności, które zarazem dziwnie łączą się z „odziewaniem” w „szatę”: „[...] kobieta dla jego i dla własnego szczęścia winna [...] zewnętrzną swoją stronę odziać w staranną szatę estetyki”. Owa koniunkcja potwierdza się na koniec listu w charakterze prośby kierowanej do adresatki: „[...] przyslij mi trzy pary rękawiczek — dwie ciemne i jedną jasną — i nut”. Pośród zamawianych nut znajdują się też „Schuberta *les Plaintes d'une jeune fille*”, które powrócą potem w powieści, budując niejako łączność między autorką i bohaterką. W ogniu rozterek duchowych, jakie przeżywają bohaterowie *Cnotliwych*: Wanda Rodowska i August Przybycki, usłyszymy tę samą pieśń Schuberta *Des Mädchens Klage*, której tytułowi nada Orzeszkowa brzmienie wyostrażające znaczenie wyrazów „jeune fille” i „Mädchen”: *Skargi dziewczicy*. Przypomnijmy przecież, że wyznania Orzeszkowej nie są bynajmniej „skargami dziewczicy”, że wypowiada je nie panna na wydaniu, lecz 26-letnia

---

<sup>10</sup> A. Sygietyński: *Wykonanie „Halki”*. („Kurier Warszawski” 1900, nr 345 i 346). W: *Antologia polskiej krytyki muzycznej w XIX i XX wieku (do roku 1939)*. Opracował S. Jarociński. Kraków 1955, s. 283. Chodzi o rolę Jontka, do której „niesłychana wytworność w ruchach” nie bardzo pasuje.

kobieta po kilku latach małżeństwa, w trakcie rozwodu, planująca następny związek.

Niech to przypomnienie uzasadni odczytywanie muzycznego wątku młodości Orzeszkowej wedle „zasady przyjemności”<sup>11</sup>.

Znacznie więcej o roli muzyki możemy się dowiedzieć z grających motywami osobistymi powieści. Powieści odrzuconych potem przez Orzeszkową wraz z całym okresem młodości, na którym ciąży wina najpoważniejsza, wina lekkomyślnej utraty majątku. O jednej z tych powieści, o *Cnotliwych* właśnie, powie po latach Orzeszkowa tonem spowiedniczym — w liście skierowanym zresztą do księdza — że „jest wielkim grzechem przeciw sztuce”<sup>12</sup>, nazwie ją „niemożliwą” i przyzna się do winy słowami: „[...] zrobiłam na papierze wielką plamę atramentu”. Przy okazji sformułuje sąd o tym, jak „dziwnie sprzecznym był początek drogi mojej z dalszym jej ciągiem”, właśnie w tej „sprzeczności”, w tym „przeciwieństwie” dostrzegając „źródło wielu słabości i błędów moich w życiu i pismach”. Nie ulega wątpliwości, że swój zasadniczy udział w owej „sprzeczności” ma też wątek muzyczny. Bo „grzeszne”, „niemożliwe”, pozostawiające „plamę”, są owe powieści wypełnione muzyką.

W 1871 roku ukazały się tedy dwie powieści Orzeszkowej: *Cnotliwi* oraz *Pamiętnik Wacławy*, których bohaterki nie tylko znacznie lepiej od autorki grają na fortepianie, lecz właściwie są w pełnym tego słowa znaczeniu pianistkami. W *Cnotliwych*, z których Orzeszkowa się później spowiadała, mamy nawet pianistyczną parę. W imieniu owej pary każe autorka marzyć męskiemu bohaterowi o idylli, która jakoś odbija echem tamte, rzeczywiste jej marzenia. „Włec razem, razem popłynęliby w krajny nieskończoności, w krajny natchnień świetnych, dostępne tylko niewielkiej liczbie wybranych; miłość wzajemna byłaby cudownym statkiem, na którym pływaliby wśród eterów zachwyty; duchy

<sup>11</sup> Z. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. W: I d e m: *Poza zasadą przyjemności*. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1975. Obok klasycznych Lacanowskich lektur tego tekstu w Seminariach warto przytoczyć odpowiednie hasła *Słownika psychoanalizy* J. Laplanche'a i J.-B. Pontalisa (Warszawa 1996) oraz J. Derridy: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris 1980. Warto przy okazji zwrócić uwagę na niejako odwrotną lekturę „muzykalności” Orzeszkowej według zasady rzeczywistości: por. rozdziałek *Muzyka przeciwko jedzeniu* w: E. Ichnatowicz: *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*. Warszawa 1995.

<sup>12</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, T. 7, s. 286 (list do ks. Witolda Cze-czotta z 16 maja 1895 r.). Stąd kolejne cytaty.

ich dwa, jak bracia rodzeni na jednej unoszone fali, przebyłyby żywot ziemski kochając i tworząc" (C, 197). Pierwotnie androgy-niczny i w ostateczności homoseksualny charakter takiej braterskiej więzi duchów znajduje dopełnienie w myśli o „ziemskim szczęściu” i o „ziemskich rozkoszach” z tradycyjnym podziałem na „energiczne, męskie ramię” oraz „usta jej różane”. Stawką owego marzenia jest izolacja od rzeczywistości: „[...] razem w po-wodni melodii wzniesć się nad warunki otaczającego bytu, nad tłumy, nad gwary, wysoko tam, kędy dwie dusze mogłyby śród ciszy rozmawiać z sobą pieśnią tylko i miłością” (C, 197). Rozma-wiać pieśnią i miłością: melodia, pieśń, muzyka w ogóle stają się synonimem miłości, akord zaś — wydobyty z marzenia odpo-wiednikiem wyrazu „kocham”. Jak w *Pamiętniku Wacławcy*: „I wy-marzyłam sobie wyraz ten, sama nie wiedząc i nie rozumiejąc do-brze, o czym marzę, uwydatniłam sobie brzmienie jego i nieraz dotykając palcami kilku razem klawiszów fortepianu myślałam, że wyraz ten tak dźwięczeń powinien jak pełny, zgodny, prze-ciągły akord muzyczny” (PW, II, 21).

„Sama nie wiedząc i nie rozumiejąc dobrze, o czym marzę”... Czyż można dobitniej podkreślić nieświadomość jako źródło fan-tazji muzycznej i muzycznej wyobraźni? Warto przyjrzeć się do-kładnie fantazmatowi zawartemu w tych „skargach dziewicy”. Czytajmy więc dalej urwane zdanie z *Pamiętnika Wacławcy*: oto ekwiwalentem wyrazu „kocham” jest „pełny, zgodny, przeciągły akord muzyczny, w którego początku leżała moc tajemnicza, co gorącymi prądy do piersi mi wpływała, a którego koniec roz-pływał się w powietrzu z wolna, tęskno, tkliwie, tak że ustawały prądy gorące, a przychodziło po nich omdlenie słodkie, podobne do tego, jakiego kwiaty doświadczać muszą wtedy, gdy po dzien-nym skwarze marzące swe głowy pochylają wieczorem na aksa-mitną, zwilżoną kroplami rosy murawę” (PW, II, 21—22).

Rzecz w tym, że ów „akord” ma tu nie tyle harmoniczny, pole-gający na równoczesności współbrzmienia, ile raczej diachronicz-ny charakter, że jest zapisem procesu, który chętnie byśmy okre-ślili jako proces pierwotny. Procesu podporządkowanego zasadzie przyjemności, składającego się wyraźnie z dwóch faz: początku (moc, gorąco, skwar, prąd, wpływanie) i końca (omdlenie, chłód, zwilżenie, krople, rozpływanie); procesu, którego metaforycznym podmiotem są kwiaty, a którego dynamika, wyraźnie nie-falliczna, kojarzy się bardziej z *jouissance féminine*.

Mamy tu więc dwa uzupełniające się wymiary muzyki. Po pierwsze, jest ona, jako synonim miłości, przemieszczeniem poza

zasadę rzeczywistości, owym „cudownym statkiem”, na którym można pływać „śród eterów zachwyty”, by „w powodzi melodii wznieść się nad warunki otaczającego bytu” (C, 197). A, po drugie, jako wykładnia słowa „kocham”, sposobem doświadczania i ujmowania procesu pierwotnego, swoistą ekwiwalentyzacją rozkoszy.

Mówiąc bardzo schematycznie, gra dokonuje rozwijania „tekstu” fantazmatycznego, powtarzającego lub projektującego doznania rozkoszy, doznania z reguły poddane cenzurze przez zasadę rzeczywistości. Gra zatem wywołuje przedmioty pożądania. Owa projekcja przedmiotu pożądania ma nader drobiazgowy scenariusz, czytelny jako metonimiczny łańcuch obiektów cząstkowych, ewokujących „miękką” erotykę tańczącej „dziewicy”: „[...] z tonów wychodzących mu spod ręki upleciona wyłaniała się przed nim coraz wyraźniej postać nieznaney dziewczicy. I ujrzał naprzód kibić wysmukłą, gibką niby dzika wśród gaju brzezina; potem słodkie lice zajaśniało jak lilii śnieżnej kielich; płowe włosy rozpromieniły się nad czołem z marmuru i drobne białe ręce przycisnęły pierś falującą. I całe to cudowne zjawisko uniosło się przed nim w powietrzu, oblane powodzią muzyki, chyląc się i pływając w tonach niby senne rozmarzenie” (C, 89—90).

Brutalność, z jaką Orzeszkowa owe ekwiwalenty procesów pierwotnych wypływających z zasady przyjemności konfrontuje z zasadą rzeczywistości, jest zdumiewająca. Oto w *Cnotliwych* odgrywana wciąż na klawiaturze „rozmowa dwóch głosów, z których jeden męski był, jędrnej pełen poezji, drugi zdawał się wychodzić z niewinnej, marzeniem zasnutej piersi dziewiczej” (C, 63), odbywa się w przytomności osoby określonej jako „szkielet kobiety”, co „błyskał co chwilę złotą obrączką ślubną” (C, 62). Okrucieństwo pisarki prawie nie zna granic; w innym miejscu czytamy: „Zżółkły szkielet kobiety, który siedział przy jego ognisku domowym, rzucał na niego tchnienia starości, znużenia, goryczy” (C, 88).

Cała fabuła *Cnotliwych* da się sprowadzić do konfrontacji tych dwu zasad: z jednej strony pokonująca resentyment wierność małżeńskiej przysiędze, z drugiej — fantazmatyczna więź dwojga muzykujących artystów. Ten dysonans materializuje się w „akordzie niezmierniej mocy”, w którym „ozwały się [...] namiętność bez granic i bez granic rozpacz” i od którego „struna z jękiem pękła w pianinie” (C, 63).

Ciekawe, że owa konfrontacja rzeczywistości z przyjemnością przebiega niejako w poprzek samego ucieleśnienia muzyki, jakim jest instrument. „Myśmy prawie wszystkie umiały grać na forte-

pianie" (PW, II, 68), powiada bohaterka *Pamiętnika Wacławy*. Dla jednych jednak jest on „łożem tortur" (PW, I, 89), dla innych „dobrym przyjacielem spotkanym na ziemi wygnania" (PW, I, 114). Dla jednych okazją do „molestowania" (PW, I, 218), dla innych — do zwierzeń i wewnętrznych monologów („opowiadałam fortepianowi nieszczęście dnia tego", PW, I, 115).

Znamienna jest tu rozmowa matki z córką, w której dochodzi do wyrazistego i — jak się okaże — trwałego figuratywnego ujęcia tej konfrontacji. Matka powiada, że intymne muzykowanie wedle zasady przyjemności wyznacza uboczny cel tej umiejętności: „[...] muzyka stanowi zapewne przyjemne przepędzenie czasu w samotności i środek rozrywki w nudach, ale są to tylko uboczne cele. [...] Głównym zaś celem umiejętności grania jest możliwość przyjemnego zabawienia towarzystwa" (PW, I, 56). Tymczasem córka odczuwa podczas gry „drgnienia tajemnicze", a „słodki rytm melodii" wypływa „z powodzi nagromadzonych tonów, niby coraz nowa, wyłaniająca się z cieni tajemnica" (PW, I, 55). Kiedy sama zacznie uczyć muzyki, stanie Wacława wobec kwestii, czy ma „wprawiać palce uczennic [...] do jak najszybszego uderzania w klawisze", czy „przejać" uczennice „myślami i uczuciami, jakimi klawisze przemawiają", „drżącą ich mową" (PW, III, 239—240).

Przeciwstawiając się matce, mówi Wacława, że gdyby właśnie „zabawianie towarzystwa" miało być głównym celem muzyki: „W takim razie [...] muzyka jest cackiem, przeznaczonym do bawienia uszu ludzi, jak na przykład ten kotek porcelanowy, który stoi na etażerce, ma bawić ich oczy" (PW, I, 56, podkr. — K.K.).

Orzeszkowa każe swej protagonistce (gdyż autorka jest tu z bohaterką przeciw matce, po stronie ojca, a jeden z wątków powieści to właśnie reedukacja matki) doprowadzić rzecz całą do absurdu: skoro jedynym celem muzyki ma być zabawa, „dlaczegoż w tych samych celach nie uczą nas skakać przez sznur albo kulki przewracać po podłodze?" (PW, I, 57).

I w tej powieści konstrukcja fabularna opiera się na konfrontacji zasady rzeczywistości z zasadą przyjemności, przybierającej i tu postać przeniesienia przez muzykę w fantazmatyczną sferę intymnej komunikacji<sup>13</sup>. Powstaje dzięki temu wyraźna opozycja figuratywna, bo grając wbrew regule „cacka", wykorzystuje bohaterka owo „cacko", żeby pokazać siebie, pokazać, że nie jest „lalką". „Byłam pewna, że zrozumiał mnie, że za pośrednictwem

---

<sup>13</sup> O komunikacji intymnej w fabule romansu pisała K. Kłosińska: *Powieści o „wieku nerwowym"*. Katowice 1988, s. 149 i nast.



muzyki odgadł tajemnice mojej istoty, pojął, iż nie byłam ustrojona lalką” (PW, II, 205). Ambiwalencja motywów muzycznych także odbija się na fabule: z jednej strony muzyka staje się „pracą”, zawodem wysadzonej z siódła, z drugiej strony poświadcza „prawdę” szlachectwa duchowego nie-lalki, oddziałując skutecznie na przyszłego opiekuna, który pomoże odzyskać utracony majątek („Prześliczna jej muzyka [...] utkwiała w mojej pamięci”, PW, III, 86).

Muzyka jako „cacko” przeznaczone do bawienia ludzi przeciwstawia się, wedle Wacławcy, owej przeniesieniowej funkcji muzyki, którą możemy śledzić, kiedy bohaterka gra sonatę Beethovena: „[...] duch mistrza w mgnieniu oka obrzucił mię całą napowietrzonym płaszczem melodii i ducha mego uniósł w wysoką krainę sztuki. Czułam bicie serca śpieszne, gorące, tętna zapału pulsujące w skroniach, po głowie mojej przeciągały szlaki myśli promieniste, jak z gwiazd utkane” (PW, II, 203). Tymczasem tłum chciałby grzmienia, hałasu i „wyjątków z oper, bo płaczą, lamentują i na nerwy słuchaczy działają” (PW, III, 244). Dynamika muzyki „mistrza” zapewnia spełnienie, rozładowanie napięcia, idące w parze z wkroczeniem fantazmatycznej komunikacji w rzeczywistość: „Patrzył na mnie! Na koniec patrzył na mnie!” (PW, II, 205). Swego rodzaju wyładowanie, orgazm... „Była to jedna z tych krótkich, jak sekunda, chwil złotych, a których wspomnienie idzie z nami aż na brzeg mogiły, aby nam świecić jeszcze w ostatniej ciemnej godzinie. Była to jedna z tych chwil, w których dwie dusze, rozdzielone przepaścią zda się nieprzebytą, ale przeznaczone dla siebie, spotykają się na mgnienie oka” (PW, II, 206).

A jednak stawiane granice okazują się złudą. Bywa, że muzyka mistrza zawodzi, przynosząc reakcję wcale nie różną od reakcji tłumy: podrażnienie nerwów, brak rozładowania, brak orgazmu, nudę... Im bardziej przybliża się muzyka do bieguna przyjemności, tym wyraźniej ujawnia się biegun przeciwny: oto uczucia „światowej panny” są „odarte ze złudzeń, zawiedzione w swych nadziejach, zmęczone zabawami, które straciły urok nowości, rozczarowane” (PW, II, 216). Muzyce wtóruje teraz „romans francuski”, „którego treść gorąca i fantastyczna rozmarzała mnie, ale nie uspokajała” (PW, II, 217). Pojawia się zapis nowego doświadczenia, które Orzeszkowa określa słowem „żał”: „[...] najczęściej zaś przy dźwiękach instrumentu ogarniał mię taki żal nieokreślony a dotkliwy! Takie czułam osłabienie w całym fizycznym i moralnym ustroju, że ze łzami w oczach i z bladym czołem wstałam od instrumentu i krokiem powolnym a słabym wracałam

do mego ustronnego pokoju, aby pograżyć się w sen, pełen przykrych wspomnień, niewyraźnych przeczuć i marzeń, albo w inny, a stokroć przykrzejszy, sen biernej, bezmyślnej apatii. I z wolna, stopniowo zbliżało się do mnie to straszne widmo znudzenia" (PW, II, 217). Spod muzyki mistrzów wyziera „cacko”: „[...] myśl moja, rozstrojona i znękana, rzadko odnajdywała w melodii mistrzów dawne zachwyty i szlaki gwiazdziste" (PW, II, 217—218).

„Sama zasada przyjemności objawiałaby się niby swego rodzaju kontr-przyjemność, napięcie przeciw napięciu, które zaraz ograniczy przyjemność, by ją umożliwić. Wszystko tkwi zatem w różnicach nateżenia. Ta ekonomia nie jest ogólna. Często rozumie się pod tym słowem jakąś ekonomię po prostu otwartą na jakieś absolutne wydatkowanie”<sup>14</sup>.

Dotyczy ona kwantum pobudzenia, które „Ogranicza się, by rosnąć. Ale jeśli się ogranicza, nie rośnie. Jeśli się ogranicza absolutnie, znika. Na odwrót, jeśli tak można powiedzieć, jeśli wyzwala coś możliwie najbliższego *zasadzie przyjemności* (fikcja teoretyczna), jeśli więc *nie ogranicza się w ogóle*, to ogranicza się absolutnie: wyładowanie absolutne, rozwiązanie, nicość lub śmierć”<sup>15</sup>. „Cacko”, kotek porcelanowy... „Zasada przyjemności zdaje się w ogóle pozostawać w służbie popędów śmierci”<sup>16</sup>.

„Między muzyką i porcelanowym kotkiem niepodobna zrobić porównania — odpowiedziała z uśmiechem matka — kotek jest nieżywy i żadnego na nikim zrobić nie może wrażenia, wtedy gdy piękną muzyką młoda osoba daje dowód, że jest starannie wychowana" (PW, I, 56—57). W świecie uspołecznionym brak dynamiki libidalnej, władza tu niepodzielnie popęd śmierci. Ale i w świecie wiecznej rozkoszy zza „napowietrznego płaszcza melodii” wychyla się „cacko”, porcelanowy kotek, który jest „nieżywy”.

Przeszło trzydzieści lat później, w Marienbadzie, Orzeszkowa odczuwa otaczającą ją zewsząd muzykę niby „rozproszoną w powietrzu żalność”, która jej „spokój odbiera”<sup>17</sup>. Wszak, jak notowała w 1901 roku: „Bywają jednak wieczory cichutkie, w które siedzę sobie spokojnie w kąciку, a któraś z dziewcząt na fortepianie gra. [...] Lampa w dużym salonie daje światło słabe, cisza w domu

<sup>14</sup> J. Derrida: *La carte postale...*, s. 426.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 428.

<sup>16</sup> Z. Freud: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 88.

<sup>17</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. T. 4. Wrocław 1958, s. 145 (list do A. Drogoszewskiego, 24 VII 1903 Marienbad).

i za domem, Szopen czy Mendel[s]o[h]n śpiewa. Wszystko we mnie odpoczywa wtedy: ciało i dusza..."<sup>18</sup>

I właśnie pamięć takich chwil nasuwa Orzeszkowej w Marienbadzie pytanie: „Co to takiego nerwy? Czym jest to, co na nich gra jak na harfie ręka niewidzialna? Dlaczego to, co przed lat ilością pewną odzywałoby się na nich tonami rozkoszy, dziś szarpie je rozstrajając harmonię tę choćby, którą odtwarza pracowicie wola?"<sup>19</sup>

Sprawa musiała nurtować pisarkę na tyle, że zasięgnęła porady lekarza, którego zapytała: „[...] czy nauka [...] dała mu choćby początek poznania, czym jest sama w sobie istota tych strun na harfie ludzkiej naciągniętych i ta gra na nich świata zewnętrznego?"

Nastąpiło tu charakterystyczne przemieszczenie i metaforyczne zdwojenie w obrębie topologii gry: instrumentem okazuje się teraz zarówno świat wewnętrzny, reprezentowany przez „nerwy”, jak i grający na nim „świat zewnętrzny”. Przypomnijmy, że przedmiotem refleksji są tu zmienne reakcje słuchacza na muzykę. Cemu, wobec tego, co jest możliwie jak najbliżej zasady przyjemności, doznajemy nie rozkoszy, lecz rozstroju i żalu, destrukcji i przykrości? Wobec przyjemności muzycznych, które działają „nieustannie”: „Bliżej, dalej, z tej strony, z tamtej, ciągle instrumenty muzyczne śpiewają, wołają, tęsknią, płaczą”, „powietrze śpiewa i gra”. Czemu rozmuzykowane instrumenty natrafiają na opór owej „harfy” naszych nerwów, która nie potrafi odpowiedzieć im: tak?

Lekarz, jak podejrzewała („wiedząc z góry, jaka będzie odpowiedź”), sygnął szeregiem pojęć ze słownika psychologii: „objawy, symptomy, zjawiska konkretne i zwierzchnie”. I w tym momencie starsza dama o „zdilatowanym” sercu wpadła w złość: „Uderzanie głową o mur, mądre plectenie o rzeczach, których najpierwszy wyraz jest — hieroglifem!”

Sama dla siebie była takim hieroglifem. Była niezwykle czuła na dźwięki, które „dotykają bardzo silnie moją wrażliwość”<sup>20</sup> — „szczególniej dźwięki"! Dźwięki dotykają, sprawiają, że czuje się zaraz — jak to określa — „wyegzaltowaną”. „Wystarcza niekiedy kilka oddalonych tonów muzycznych albo uderzeń dzwonu, abym

<sup>18</sup> Ibidem, T. 4, s. 257 (list do T. Garbowskiego z 16 II 1901).

<sup>19</sup> Ibidem, T. 4, s. 145. Stąd następne cytaty.

<sup>20</sup> Ibidem, T. 8. Wrocław 1976, s. 262 (list do Antoniego Wodzińskiego, Grodno, 10 września 1896). Stąd dalsze cytaty.

uczula się wzruszoną, czymś nieokreślonym wyegzaltowaną, niby nagle zapaloną świecą". Nawet ten krag porównań światła doznań akustycznych uderza swoim, by tak powiedzieć, podporządkowaniem zasadzie przyjemności.

Pewien typ ludzkiego głosu sprawia jej „przykrość wprost fizyczną”, inny „wywiera czar, przeciw któremu bronić się muszę, aby nie wprowadził mnie w złudzenie”.

Skala dźwięków, jakie rozpoznaje z zamkniętymi oczyma, każe się domyślać słuchu absolutnego. „Z zamkniętymi oczyma rozpoznać mogę szum każdego gatunku drzewa: sosny, lipy, klonu, osiny itd.; klekot strumienia, plusk fali o brzeg uderzającej, szmer wody, którą porze wiosło, wprowadzają mnie w stan spokojnego i bardzo miłego upojenia, ale gwałtowne szумы wichru albo zgiełk i turkot uliczny, wszelki hałas, zrazu drażnią mnie, sprawiają przykrość niewypowiedzianą, a potem wprost ogłupiają. Tak silnie słyszę, że czynność ta zabija we mnie wszystkie inne, ilekroć jest zbyt pobudzana”.

Nic więc dziwnego, że osoba tak uwrażliwiona na dźwięki próbuje z muzyki uczynić w związku dwojga duchów swą *faculté maîtresse*, a zarazem właśnie na muzykę przelewa funkcję upiększającą, funkcję polegającą na tym, by „zewnątrzną swoją stronę odziać w staranną szatę estetyki”.

I jeszcze jeden rzut oka wstecz — wróćmy do powieści z lat młodości. W *Pamiętniku Wacławcy* jest scena, w której bohaterka zachowuje się z wielką delikatnością, nie stając w szranki rywalizacji ze złą pianistką, noszącą inicjał imienia Orzeszkowej, Emilią: „[...] nagle myśl mi przyszła, że niedobrze będzie, jeśli we własnym domu grą daleko lepszą i umiejętniejszą upokorzę niedołączną muzykę Emilii” (PW, I, 89). Emilia gra niedobrze: „Gra jej była wyraźnie wymęczona, bez czucia i pojęcia sztuki, nie było w niej umiejętności ni talentu. Powstała od fortepianu z twarzą zaczerwienioną jak burak. Wyglądała jak tylko co zdjęta z łoża tortur” (PW, I, 89). Nic więc dziwnego, że Emilia, widząc szlachetność gestu Wacławcy (niedbale pozorującej niedowład ręki), patrzy na nią z „czułością i wdzięcznością” kogoś, komu oszczędzono upokorzeń. Gdybyśmy pisali o muzyczności Orzeszkowej wedle zasady rzeczywistości, ta scena mogłaby służyć za punkt wyjścia.

Wystarczy teraz zerknąć do wspomnień Orzeszkowej, by zrozumieć, że Emilia to po prostu Eliza: „Do muzyki nie miałam zdolności żadnej, przez długie lata mordowano mię nad fortepianem z tym tylko skutkiem, że nabyłam sporo techniki, ale nie mogłam nigdy uniknąć fałszowania i własnych fantastycznych interpre-

tacji tekstów, co czyniło grę moją zupełnie do niczego niepodobną”<sup>21</sup>.

Natomiast Wacława stanowi jej projekcję, jej marzenie o kobiecości idealnej, czyli idealnie muzykalnej. Łączy je — Elizę i Wacławę — praca. Dla obu jest muzyka pracą. Dla Elizy pracą, jak powiada, jedyną, jaką poznała: wszystko inne przychodziło jej zbyt łatwo, by zasłużyć na miano pracy. „Dziwnym też jest, że do innych rzeczy posiadając pamięć daleko więcej niż przeciętną, pamięci muzycznej nie posiadałam wcale i nauczanie się jakiegokolwiek kompozycji do grania bez nut kosztowało mię kolosalną sumę pracy. Można powiedzieć, że tylko nad muzyką pracowałam często mozolnie; wszystko inne przychodziło mi z taką łatwością, że pracą nazwać się to nawet nie mogło”.

Hieroglif: nadzwyczajna, bolesna, dotykowa wrażliwość na dźwięk i mózół syzyfowej pracy nad klawiaturą: „kolosalna suma pracy”, „tylko nad muzyką pracowałam często mozolnie”.

Hieroglif: mnożenie bodźców przyjemności, zwiększona dawka muzyki działa drażniaco, wywołuje nie rozkosz rozładowania, ale ból nieusuwalnego napięcia.

Hieroglif: co było źródłem rozkoszy, obraca się w destrukcję z trudem budowanej przez wolę integracji *psyche* („rozstrajając harmonię [...], którą odtwarza pracowicie wola”).

## Caca

Dwa sensy można nadać zdaniu Freuda — *Wo Es war, soll Ich werden*. To *Es* potraktujcie jako literę S. Jest tam, zawsze tam jest. To podmiot [*sujet* — K.K.]. Zna siebie lub siebie nie zna. To nawet nie jest najważniejsze — ma słowo albo brak mu słowa. Na koniec analizy to on powinien mieć słowo i wejść w stosunek z prawdziwymi Innymi. Tam gdzie było S, tam musi być Ja<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> E. Orzeszkowa: *Wspomnienia. Część pierwsza*. „Sfinks” 1911, T. 14, z. 4, s. 24. Stąd następne cytaty.

<sup>22</sup> J. Lacan: *Le séminaire. Livre II: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. 1954—1955. Paris 1978, s. 298.

Ostatnia sprawa związana z *punctum*: wykłusane lub nie, stanowi suplement: to coś dodaję do zdjęcia, ale *ono* *wszakże* *już tam jest*<sup>23</sup>.

Jest tam, zawsze tam jest, od samego początku, gotowy, prawie nie poddawany żadnym retuszom ani zmianom.

W rzucie głównych figur powieści, sporządzonym jeszcze przed przystąpieniem do pisania, znajdzie się od razu, choć braknie wśród nich na przykład postaci tak ważnej, jak Andrzejowa Korczyńska. Prawda, należy do dalszego planu. A „[n]a dalszych planach stoją figury o duszach płytkich, ciasnych i pustych”<sup>24</sup>. Tak napisał Świętochowski w swej recenzji z *Nad Niemnem*.

Na oko następująca notatka przyszłej autorki nie napisanej jeszcze powieści potwierdza tę klasyfikację. Przeczytajmy ją uważnie: „Ignacy Orzelski, jej ojciec, stary muzyk, egoista i półidiota. Przedmiot drwin, tłuściutki, obżarty, kontrast z samym sobą, kiedy gra”<sup>25</sup>.

„Jej ojciec” — „przedmiot drwin”. Rzeczywiście, przebiegając błyskawicznie nieliczne karty trzech tomów *Nad Niemnem* poświęcone Orzelskiemu, znajdziemy liczne dowody troski Justyny o ojca.

Kiedy pierwszy raz o nim słyszymy, Justyna „widocznie zaniepokojona” dzieli się z ciotką swoją obawą: „— Ciekawam — szepnęła — jaką to komedię mieć dziś będziemy?” (I, 10). Odpowiedź przyjdzie w następnym rozdziale: niewybredny w swych dowcipach Kirlo sprowadzi gołego staruszka do gabinetu gospodyni, przyjmującej wizytę nowego, a znakomitego gościa: „Jedną ręką trzymając smyczek i zarazem powstrzymując od rozchylania się poły szlafroka, drugą ten białowłosy i łagodny starzec przyciskał do piersi skrzypce. Przy tym broniąc się przeważnej siłą, która go naprzód pociągała, usiłował wciąż cofać się i ramię swe z dłoni Kirly wyrwać.

„Puść mnie pan... — szeptał i wykrzykiwał głośno — jakże można? przy damach... w szlafroku...” (I, 43—44).

Czytelnicy *Sarrasine’a* Balzaca lub czytelnicy *S/Z* Barthes’a pomyślą mimo woli o innym pojawieniu się zagadkowego starca

---

<sup>23</sup> R. Barthes: *La chambre claire*. Paris 1980, s. 89.

<sup>24</sup> A. Świętochowski: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Wyboru dokonał S. Sandler. Wstęp i przypisy M. Brykańska. Warszawa 1973, s. 242.

<sup>25</sup> E. Orzeszkowa: *Nad Niemnem*. Opracował J. Bachórz. T. 1. Wrocław 1996, s. XXX.

w salonie, tam otoczonego troskliwą i nadskakującą czułością żeńskiej strony rodziny Lanty, tu — jak zaraz zobaczymy — poniżanego przez żeński krąg Korczyzna, a wzdargą przyjmowanego w kręgu męskim.

O tym, jak bardzo niewybrednym i niestosownym jest żart Kirły, dowiemy się później, gdy zobaczymy, lustrując ojca baczynym okiem córki, że „stary [jest — K.K.] w rozwartym szlafroku i zupełnym pod nim negliżu” (I, 50). Dowiemy się też, że Orzelski jest nie tylko nieumyty, ale i nieogolony i nieuczesany. A gdy córka retorycznie zapyta: „— Dlaczego, ojcze, pozwalasz zawsze temu panu żarty z siebie... [stroić? — K.K.]” (I, 50), nie kończąc, machając ręką i mówiąc, że upominanie „nic nie pomoże”, Orzelski przecież odpowiada: „— Widzisz, moja Justysiu — [...] żebyś ty wiedziała, jak to trudno... zresztą... cóż to szkodzi!” (I, 50).

Dziwna, jakby zaprzeczająca sobie odpowiedź: „trudno”, oznaczałaby „trud” stawiania oporu wobec „przeważnej siły”, a zatem bezsilność. Uczucie bezsilności. Rzeczywiście, w scenie „komedii” Orzelski się broni nie na żarty: „— Puść mię pan... przy damach... przy nieznanym człowieku wypraszał się i w celu wyrwania się nowe, a coraz śmieszniejsze wysilenia czynił staruszek” (I, 44). „Śmieszne wysilenia”, coraz śmieszniejsze.

I na tę swoją bezsilność reaguje Orzelski łagodnym przyzwoleniem, w końcu nic się nie stało, „komedia”, „zresztą... cóż to szkodzi!” Te ostatnie słowa wypowiedziano z wykrzyknikiem, niby wyzwanie. Starszy pan bez godności powiada wyzywająco: „cóż to szkodzi!”. Choć przecież nie wszyscy się śmieją, a więc komuś to jednak szkodzi.

„Różyc ze zdumieniem na tę scenę patrzył i nie tylko nie śmiał się, lecz delikatne wargi jego przybrały wyraz niesmaku. Korczyński, oswojony znać z dobrym humorem Kirły i jego objawami, spoglądał przez okno na klony i rzekę; panie, Emilia i Teresa, śmiały się: pierwsza cichutko i z niejakim zawstydzeniem, druga głośniej i z rozkoszą. Kirło, zachęcony powodzeniem swym wobec dam, a na obecnych mężczyzn już nie zważając, z komicznymi gestami i minami dalej prawić zaczynał” (I, 44).

To, co robi teraz Kirło, będzie nazwaniem skandalicznych stron wybryku: „Wymawia się, że nie ubrany... Co tam! tym lepiej... artyści podobno, panie, zawsze nie ubrani i nie umyć...” (I, 44).

W tym sięgającym zupełnego niesmaku momencie podwójnego obnażenia nagiego i nieumytego starca — obnażenia czynem i nazwaniem — pojawia się Justyna, gwizdząca na psa i jednym

gestem kompromitująca Kirłowo-Emiliowo-Teresine poczucie humoru.

„— Oto jest Mars — rzekła — wybornie umie on warować, aportować i przez kij skakać. Zawołałam go tu dla zabawy pana!” (I, 45).

Teraz więc ona obnaża i nazywa owo bawienie się przez „pana” staruszkim niczym psem: „warować, aportować i przez kij skakać”.

Wyzywając córkę swoim „cóż to szkodzi”, Orzelski zdaje się nie dzielić jej gniewu urażonej dumy, dlatego usłyszy od córki gorzkie słowa napomnienia: „— O! — zawołała — właśnie pragnęłabym, aby ojciec uczuł...” (I, 50). Uczuł to, co ona czuła, biorąc ojca w obronę: „Wyprostowaną była i głowę otoczoną czarnym warkoczem wysoko podnosiła. Wśród śmiałej twarzy szare jej oczy wydawały się teraz prawie czarnymi i w twarz Kirły cisnęły płomienie gniewu. [...] Głos jej trochę drżał, usta zbladły i z oczu znowu trysnęły płomienie” (I, 45).

Ale kiedy Justyna odprowadzi ojca na górę, do jego pokoiku, kiedy skłoni go do ogolenia się, umycia i ubrania, będzie musiała sama wziąć niejako udział w pustocie z daleka przypominającej wygłupy Kirły. Wobec dobrodusznego ojcowskiego „a coś to szkodzi” trzeba wykazać się jednak pewną przemocą.

„Po ustach Justyny przemknął uśmiech. Stała na środku pokoju i zamyśliła się chwilę.

— Jak ja stąd wyjdę — rzekła — ojciec znowu grać zacznie...

— A może... — odparł stary — to i coś?

— Teraz nie można — odrzekła — bo jak na obiad zawołają, trzeba, aby ojciec był już ubrany... Lepiej może pudło na klucz zamknąć...

— No, no! nie zamykaj... nie zamykaj!...

Nic już nie odpowiadając, zakręciła mały klucz w zamku, schowała go do kieszeni i wyszła” (I, 51).

Miedzy jedną a drugą „przemocą” wobec starca usłyszymy jeszcze jego gderanie na panujące w domu porządki: „Jeden ten chłopiec do wszystkiego... i przy kredensie, i do stołu służy, i mnie, i panu Benedyktowi... Do czego to podobne, aby w takim domu... nie było komu wody podać i surduta oczyścić?” (I, 51).

Rzecz w tym, że starego niejako upokarza fakt, że mu córka sama musi czyścić surdut. Słowem: obydwoje odczuwają upokorzenie z powodu upokorzenia tego drugiego. Pewnie, że działa tutaj różnica temperamentów: tylekroć podkreślana przez Orzeszkową „duma” Justyny naprzeciw „dobroduszości” Orzelskiego.



Prześledziliśmy rozproszony w dwóch rozdziałach tekstu pełny cykl wydarzeń, cykl zamknięty właśnie w chwili, gdy Justyna przekręca kluczyk futerału ojcowskich skrzypiec.

Dodajmy do owych faktów komentarze i opinie innych uczestników i świadków.

Gdy na początku całego cyklu Justyna wpada w niepokój o to, co za komedia się dziś wydarzy z jej ojcem, odzywa się Marta, i to odzywa się tak brutalnie, że aż sama sobie zaraz zatyka usta. „— O papuńcie swego lękasz się, ha? Ten błazen wieczne facecje wyprawia z tym safandulą... Tu aż się za wklęsłe usta swoje wielką ręką chwyciła” (I, 10). Zagadkowy jest tik, który pojawia się teraz przez sekundę na twarzy Justyny: „Po czole, ustach i nawet ramionach Justyny przebiegło drgnienie nagle jakby uczutego obrzydzenia” (I, 10). Obrzydzenia do kogo? Do czego? Do ojca? Do ciotki? Odpowiedź przynoszą jej słowa skierowane do Marty: „— Niech ciocia śmiało wszystko przede mną mówi. Ja dawno już zrozumiałam położenie ojca i swoje, dawno, dawno... ale oswoić się z nim nie mogę i nigdy, nigdy z nim się nie pogodzę...” (I, 11). Nie przypadkiem chyba pada tu słowo „oswoić się”, które rezonuje potem echem w manipulacjach Kirły i zostaje niejako zainscenizowane przywołaniem przez Justynę psa myśliwskiego, czarnego pontera Marsa, który staje się żywą metaforą jej ojca.

Błazen Kirło tymczasem przedstawia Róźycowi Orzelskiego jednocześnie, i jakby w chórze z Martą, jako „safandulę”, ale też jako artystę: „— Przedstawiam nowemu sąsiadowi naszemu najznakomitszego muzyka okolicy naszej... przepraszam! Litwy... a może i Europy... [...] Od urodzenia podobno aż do dnia dzisiejszego pracuje nad muzyką. Majątek, panie, przepracował... Ale gra za to... gra...” (I, 44). Pomijając fakt, że Kirło potrafi kiedy indziej zachwycać się przepuszczaniem majątku przez swego bogatego kuzyna, ironiczne uwagi o „pracy” muzyka i o jego „znakomości” są na razie pozbawione wiarygodności, choć dostaną w końcu od narratora owo asertoryczne „istotnie”, kiedy po uroczystym obiedzie tego samego dnia Orzelski zagra. Powiada się mianowicie, portretując Zygmunta Korczyńskiego, że „Pięknej istotnie muzyki słuchał on był” (I, 119; podkr. — K.K.).

Jeśli idzie o pracę muzyka, to klątwa ironii zostanie z niej zdjeta dopiero w drugim tomie, i to przez autorytet najpoważniejszy. Oto Anzelm Bohatyrowicz przyznaje się Justynie do słuchania jej wspólnego z ojcem muzykowania: „Słodka muzyka — uśmiechnął się — uszy głaszcze i serce przenika. To jest prawda,

ale druga znów prawda, że tak prawie po całych dniach w instrument stukać to może i niemniejsza fatyga jak pleć albo żać..." (II, 189). We wcześniejszej wersji głos Anzelma niemal się stowarzyszał z ironią Kirły: „W mojej głupiej głowie to i nie mieści się, jak można po całych dniach zabawiać się tylko muzyką”, a do Justyny należało żmudne i długie wyjaśnianie, że „są na ziemi ludzie tak szczęśliwi, które ze sztuki, to jest: z muzyki, z malarstwa, z poezji, mogą robić sobie zawód całego życia i świata przez nią wielkie usługi oddawać, bo są natchnieni, zdolni, do tego właśnie stworzeni”<sup>26</sup>.

Wszelako *punctum*, rozumiane po Barthes'owsku („ukaszenie, dziurka, plamka, draśnięcie — oraz rzut kości”<sup>27</sup>), *punctum* przywołanego cyklu scen rozgrywających się wokół córki i ojca stanowi konstrukcja, którą przy innej okazji określiłem jako *tableau*<sup>28</sup>. Ekwiwalent melodramatycznego znieruchomienia upozowanej grupy, na ogół na zamknięcie aktu lub sceny. To się dzieje właśnie wtedy, kiedy upokorzona i zagniewana Justyna woła Marsa i odchodzi z bezsilnym ojcem. „Kiedy wyprostowana, z podniesioną głową i bladym, lecz nie zmaconym profilem prowadziła przez wielki salon siwowłosego, trochę przygarbionego i skrzypce swe do piersi przyciskającego starca, przypomnieć mogła Antygone...” (I, 45).

Rzecz w tym, komu tak mimowolnie upozowana Justyna „przypomnieć mogła” Antygone. Najprostsza odpowiedź pada w następujących zaraz słowach: „ — Wspaniała! — zza binokli swych ścigając ją spojrzeniem szepnął Różyc”. Lektura przez pryzmat *l'effet de réel* prowadzić by w tym miejscu musiała do uczynienia z owego *tableau* z Antygona charakterystyki tego jednego „spojrzenia”, które „ściga” Justynę „zza binokli”. Zobaczyć w córce i papie Orzelskich Antygone i Edypa mógłby tylko ktoś taki, ktoś — jak pamiętamy — ożywiający swe pożądanie, obecne w owym „ścigającym ją spojrzeniu”, regularnymi dawkami morfiny. Za chwilę pożądanie ucichnie, spojrzenie zgaśnie, by się ożywić dopiero wtedy, gdy Justyna za fortepianem będzie towarzyszyła ojcu koncertującemu na skrzypcach. By się ożywić nie muzyką przecież, lecz następną dawką narkotyku. Historyk literatury tak sumienny, jak Józef Bachórz, w edycji Biblioteki Naro-

<sup>26</sup> Ibidem, T. 2, s. 526—527.

<sup>27</sup> R. Barthes: *La chambre claire...*, s. 49.

<sup>28</sup> K. Kłosiński: „*Mimesis*” w *chiłopskich powieściach Orzeszkowej*. Katowice 1990, s. 135—141.

dowej nie omieszka dodać, że temat Antygony i Edypa stanowił popularny motyw w przedstawieniach obrazowych XIX wieku<sup>29</sup>. Co potwierdza działanie owego skojarzenia jako *l'effet de réel*.

Gdyby jednak Orzeszkowa apelowała nie do prawdopodobieństwa, lecz do prawdy, gdyby chodziło jej o „pamięć” czytelnika? W tym pytaniu zawiera się, oczywiście, postulat przekroczenia w lekturze zasady *mimesis*, zasady prawdopodobieństwa. Co do takiego przekroczenia uprawnia? Czy nie jest ono nadinterpretacją motywu, który można z powodzeniem zrozumieć, odwołując się do kodów epoki? W sukurs przychodzi nam niespodziewanie sama Orzeszkowa: dla niej bowiem, jak się okazuje, owa para Antygona — Edyp ma wymiar jakby szczególny. Powiedzmy: paradygmatyczny. W przemówieniu na setną rocznicę urodzin Słowackiego pisarka wyodrębniła ten wątek z okazji interpretacji *Lilli Wenedy*.

„Tragicznych par, złożonych z królów-ślepców, którym koronę i oczy wydarto, i z córek-bohatek, którym nieszczęście ojcowskie serca przemienia w ranę bólu, w płomień poświęcenia, powszechna poezja świata zawiera trzy. Starożytna Grecja miała o tym tragedię Sofoklesa, z bohaterką Antygona, angielski Szekspir stworzył na tym motywie dramat króla Leara; Polsce przyniósł Słowacki w darze Lillę Wenedę. Edyp i Antygona, Lear i Kordelia, Derwid i Lilla, trzy krzyki tragiczne i dzieła genialne odpowiadające sobie poprzez niezmierne odległości przestrzeni i czasu.

Znać ten motyw poetycki powtarzał się w pierwocinach poezji wielu krajów i ludów i znać był bardzo w wątki bogatym, skoro trzy narody, wszechwzględnie od siebie dalekie, wysnuły z niego trzy arcydzieła”<sup>30</sup>.

Dla Orzeszkowej ważna jest w tym swoistym motywie „nie tylko wielka piękność tragizmu, ale także piękna wielkość prawdy psychicznej”, przy czym w dwóch przekazach przygotowanych przez pisarkę owa prawda psychologiczna rysuje się inaczej.

W cały czas cytowanej, późniejszej — powiedzielibyśmy chętnie: ocenzonej — wersji „prawdą psychiczną wielkiej wagi” jest to, że „od serca do rozumu [...] płyną czasem i potoki myśli”.

---

<sup>29</sup> E. Orzeszkowa: *Nad Niemnem...*, T. 1, s. 55. Mowa tu o znanym obrazie Antoniego Brodowskiego.

<sup>30</sup> E. Orzeszkowa: *Kilka słów o Słowackim*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Zebrał i opracował E. Jankowski. Wrocław 1959; wszystkie cytaty pochodzą ze stron 524—525.

a więc „łączność serca z rozumem”. Chodzi o motyw psychologiczny związany z przemianą postaci, która „jest dziewcziną skromną, domową, niemal naiwną”, a której serce „nieszczęście ojcowskie” przemienia „w ranę bólu, w płomień poświęcenia”, by obudzić w niej działanie zupełnie niezgodne z jej dotychczasowym charakterem: „Skądże więc mogło powstać w niej tyle krasomówczej wymowy, chytrej mądrości, przemyślnych wybiegów?”. Ilustracją tej będącej przedmiotem jakiegoś archetypalnego ujawnienia prawdy o „łączności serca z rozumem” są trzy „córci-bohaterki”, z których „polska Lilla ani o jedną linię niższą nie jest od greckiej Antygony, a angielską Kordelię wzrostem swym przewyższa”. To emfaticzne podkreślenie równości między „prawdą psychiczną” Lilli i Antygony daje nam prawo przenoszenia uwag o jednej z nich na drugą. Powiada Orzeszkowa, zachęcając słuchaczy do obejrzenia inscenizacji IV aktu *Lilli Wenedy*, że tu właśnie rozegrają się decydujące wydarzenia, że tu właśnie „bój dla Lilli śmiertelny stacza się w sercu jej ojca”, bój o „tę harfę królewską, która jak duch żywy krąży po dramacie”.

W bardziej brulionowej, wcześniejszej wersji tego tekstu prze-wija się wątek, który uzupełnia „prawdę psychiczną” bohaterki o aspekt komplementarny wobec heroizmu — o wątek ofiary. Mówi Orzeszkowa, że „z serc Antygon [...] jednostajnie wysokie słupy ofiarnych dymów wzbijają się aż pod niebo”, bo serca te „z jękiem drogocennego kryształu rozbijają się o niedolę lub niewzajemność przedmiotów swoich ukochań”<sup>31</sup>. Tak więc relacja córka — ojciec jest tutaj zinterpretowana w kategoriach „przedmiotów ukochań”, co usuwa na plan drugi wszelkie wywody na temat doniosłości owego przedmiotu magicznego, jakim jest harfa Derwida. Może więc Orzeszkowa powiedzieć po prostu, że „ojciec harfę nad nią przełożył”. I w tym miejscu następuje okrzyk nie do końca zrozumiały, wybrzmiewający dwuznaczną puentą: „Niestety, Lillo! Nie ojca ślepego, lecz pięknego młodziana kochałabyś sama i on by ciebie nad wszystkie światła harfy przełożył — gdybyś nie Lillą była, ale Mesalina”.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w tym sarkastycznym za-wołaniu odbija się niby w krzywym zwierciadle tamto *tableau*, na którym widzieliśmy, jak dziewczyna „wyprostowana, z podniesioną głową i bladym, lecz nie zmaconym profilem prowadziła przez wielki salon siwowłosego, trochę przygarbionego i skrzypce

<sup>31</sup> E. Orzeszkowa: *O Lilli, Róży i harfiarzach*. W: *Pisma krytycznoliterackie...*, s. 529. Stąd wszystkie cytaty.

swe do piersi przyciskającego starca" (I, 45). Obraz, teraz już wiemy, paradygmatyczny dla pewnej „prawdy psychicznej”, obraz Antygony i Edypa, który nakłada się na inne, podobne obrazy.

Orzelski Edypem? A może bardziej Mesalina?

„Był to staruszek średniego wzrostu, ale tuszy dobrej i w środku figury szczególnie wydatnie zaokrąglonej, z okragłą, białymi jak mleko włosami okrytą głową, z okragłą także, pulchną, rumianą twarzą. Wśród tej twarzy pulchne, rumiane usta uśmiechały się teraz z pełną zmieszania dobroduszością i błękitne jak turkusy oczy patrzyły z wyrazem wstydu i zaleknienia” (I, 43—44).

Ale ta nieśmiała i bezbronna istota wypowiada zarazem jedną z najbardziej brutalnych kwestii w powieści, dowodząc bezlitosnego cynizmu w spojrzeniu na dwuznaczne relacje, w jakie wikłana jest coraz bardziej jego córka. Z góry wszystko rozgrzeszając frazesem o sercu nie słudze. W tej scenie też idą pod rękę z córką, która „z głową nieco podniesioną [...] patrzyła w ziemię”:

„— Che, che! — zaśmiał się i filuternie na córkę spojrział — albo to ty na takie rzeczy uważasz? U ciebie jeszcze fiu! fiu! w głowie! Słyszałem dziś, jak Kirlo mówił pani Benedyktowej, że ten Różyce w tobie... te... a i Zygmus znowu dojeżdżać zaczyna... dawne dzieje... przypominają się może? a? choć już żonaty... ale serce to te... nie sługa... wiem ja to sam... pamiętam...” (I, 91—92).

Równie sarkastycznie zabrzmiały słowa oburzenia Orzelskiego na wiadomość o „mezaliansie” córki: „A jaż, panie dobrodziejku, ja... te... te... co zrobić? czy ja za nią do te... te... te... prostej chaty pójde? Ja, panie dobrodziejku, te... te... te... te... nie przywykłem... tam pewno nawet fortepianu postawić gdzie nie ma... mnie tam te... te... te... to... głodem zamorzał!

Łzy mu oszklifyły oczy; z gniewu wpadł w żal, prawie zaszlochał” (III, 273).

Odnotujmy w końcu ów, charakteryzujący Orzelskiego słowami autorki, „kontrast z samym sobą, kiedy gra”: „[...] wyrastał, usubtelniał się, szlachetniał. Niewielka i pękata postać jego nabrała linii prostych, niskie i białe czoło, z którego w tej chwili zniknęły wszystkie zmarszczki, wysoko podnosił, wzrok promienny, natchniony daleko kędyś posyłał. Lotne marzenia i skrzące zapąły, morza rozkoszy i smutku ze strun skrzypiec lejąc się w jego piersi co chwilę zmieniały grę jego rysów ścierając z nich wszelki ślad pospolitości i głupoty. [...] Było to prawie czarodziejstwem, a tą czarodziejką, która go różdżką swoją dotknęła, była

wielka, całe długie już życie tego człowieka przenikająca namietność" (I, 116).

Orzeszkowa podkreśla jakąś niezmordowaną aktywność muzyka, który niemal bez przerwy jest „ekstazą porywany” (II, 70). „Unosił się i płonał wtedy tylko, kiedy grał. Grał ciągle” (I, 130—131).

Drugą namietnością Orzelskiego jest erotyzm: „[...] obie jego namietności podsycaly się wzajemnie. Im dłużej grał, tym posuwisciej i z większym rozmarzeniem przybliżał się do przedmiotu miłosnych swych wzruszeń; im silniejsze i bardziej przez przeciwności rozdrażniane były te wzruszenia, tym więcej i zapamiętałej grał” (I, 131). W całkowitej harmonii z namietnością do muzyki i kobiet pozostaje zresztą jego upodobanie do jedzenia i picia: „[...] siedział z serwetą na piersi rozpostartą [...] nad talerzem szynki, którą z taką samą starannością i uwagą, z jaką na skrzypcach wygrywał pasaże i trele, oblewał i zaprawiał oliwą i musztardą” (II, 71).

Zatem wszystkie surowe przygany, które dostają mu się od narratora, wprowadzają pewnego rodzaju etyczne podziały, podczas gdy spod owej narracji wartościującej wyłania się obraz osoby doskonale zharmonizowanej, której zachowania cechuje niezwykła ciągłość: „[...] ostrożnie, z pieczołowitością troskliwej piastunki, skrzypce swe w podłużnym pudle składając z innym nieco jak wprzód, lecz również błogim uśmiechem zamruczał:

— Śniadanie!” (II, 71).

Inny nieco, lecz równie błogi jest uśmiech muzyka, zalotnika, żarłoka. W rzadkich chwilach, gdy nie jest „ekstazą porywany”, Orzelski pozostaje w doskonałym spokoju, pozbawiony wszelkich złych i dobrych namietności wobec świata: „[...] smutnym albo zagniewanym nie widziała go nigdy. Jakimikolwiek były otaczające go okoliczności, cokolwiek jego albo bliskich mu spotykało, zachowywał on zawsze wraz z niezmaconą pogodą dziecięcą prawie łagodność” (I, 130). W przelotny gniew, ustępujący zaraz płacziwemu żalowi wpada Orzelski tylko raz, z obawy, że utraci możliwość niezmaconego rozkoszowania się muzyką i kuchnią. Jednak uspokaja się natychmiast, słysząc od Benedykta słowa: „Idź na górę, graj sonatki i serenadki, a Marta ci tam zaraz śniadanie pośle...” (III, s. 274).

Jednym słowem, „kontrast z samym sobą” jest raczej efektem spojrzenia z zewnątrz, w którym zawierają się normy dopuszczające ekstazę muzyczną jako duchową, ale krytyczne wobec innych, cielesnych doznań „błogości”. Tę ciągłość rozkoszy podkre-

śla wbrew budowanym przez krytyczne oko narratora kontrastom jedno słowo, którym Orzelski ocenia wszystko, co dobre:

„[...] sucharki jej zawsze doskonałe... w ustach topnieją... caca!” (I, 51)

„[...] kurczęta i szparagi... caca!” (I, 91)

„— Caca uwerturka! — mówił — caca!...” (I, 119)

„— Caca nokturnek!” (II, 70)

„— Caca fortunka... caca...” (III, 62)

„— Caca pałacyk... caca!” (III, 64)

„[...] caca te... serenadka!” (III, 268)

Zadziwiająca jest ta ekonomia rozkoszy Orzelskiego! Im więcej rozkoszy, tym więcej... rozkoszy: „[...] jego namiętności podsycali się wzajemnie” (I, 131). Była już mowa o dwuznaczności ocen owej ekonomii rozkoszy z perspektywy ekonomii pracy, którą reprezentuje w *Nad Niemnem* Anzelm. We wcześniejszej, odrzuconej przez autorkę wersji tekstu Anzelm wypowiada to pytanie, które musi prowokować Orzelski uobecniający nieustającą rozkosz: „[...] jak można po całych dniach zabawiać się tylko muzyką”. Są to właściwie dwa pytania: o „zabawianie się” — „po całych dniach”, zatem pytanie o *homo ludens*, a następnie pytanie o zabawianie się „tylko muzyką”, czyli o wypełnianie życia sztuką.

Warto w tym miejscu przywołać Zygmunta Korczyńskiego, innego powieściowego artystę, który ukochaną sztuką w ten sposób zabawiać się nie może. Orzeszkowa ucieka się do nader drastycznych sformułowań, niedwuznacznie odwołujących się do słownika pożądania i seksualności. „Chciał malować — malować chciał zawsze, bo w sztuce, o której rojenia pochłoneły mu całą młodość, widział jedyne swoje przeznaczenie i jedyny piedestał, który mógł go umieścić wysoko...” (III, 36). Owych pragnień nie udaje mu się jednak zrealizować: „nie mógł wydobyć z siebie nic”, „nastąpiła impotencja ciągła i zupełna” (III, 36), sam, wedle własnych słów, stał się „opasłym wołem” (III, 38). Nigdy — jak Orzelski — ekstazą nie porywany, zażywa tych samych co on przyjemności kulinarnych, z których jednak dla niego „niewidzialnie sącył się w żyły ludzkie ocężający olejek sybarytyzmu” (III, 37). „Po półgodzinnym łechtaniu podniebienia wybornymi sosami i słodyczami uczuwało się potrzebę wyciągnięcia ciała na elastycznej kuszetce ponętnie ustawionej wśród palm i dracen” (III, 37—38).

Przypomina to bardzo „psychopatyczny obraz” z formułowanych zaledwie parę lat później diagnoz jednostki twórczej, w której młody Przybyszewski dostrzega „coś z rozkosznych

drgań szaleńczej impotencji”<sup>32</sup>. W modernistycznej ekonomii rozkoszy *Zur psychologie des Individuums* zaznacza się bardzo wyraźnie przeciwstawienie „gonitwy za rozkoszą”, która jest następstwem „impotencji”, oraz „nadwyżki sił”. „Lecz tej chorobliwej gonitwie za rozkoszą brak bez troskiej radości z rozkoszy, co jest celem sama w sobie i płynie ze spontanicznie odczuwanej nadwyżki sił”<sup>33</sup>.

W kontraście do goniących za rozkoszą „impotencji” nie wypuszczany z dłoni smyczek Orzelskiego staje się oznaką niezmordowanej artystycznej potencji:

„[...] z lubością, jak najmilsze dziecko, i z oczami rozkosznie przymrużonymi smyczkiem po strunach powiódł” (I, 116);

„[...] koniec smyczka do błogo uśmiechniętych ust przykładając z rozkosznym cmoknięciem wymówił:

— Caca” (II, 70);

„Na koniec skończył, ustami cmoknął i koniec smyczka całując uśmiechnął się błogo.

— A co?... caca te...” (III, 268).

Wydaje się, że dopiero takie wyrwanie owych zapisów z kroniki muzycznych rozkoszy z kontekstu, a następnie umieszczenie ich w kontekście słownika Orzeszkowej, który dziwnie zbliża się do leksykonu modernistycznego manifestu, pozwalają dostrzec jakąś niesamowitą prowokacyjność konstrukcji postaci Orzelskiego jako innego zaplątanego w świat *Nad Niemnem*. „Orzelski, niezmordowany, zachwycony, rozmarzone oczy topił w rozciągniętej za oknami gęstej zieleni ogrodu, wysubtelniał się, piękniał, unosił się czasem na palcach nóg, jakby miał wnet oderwać się od ziemi” (II, 70).

W pierwszej, odrzuconej wersji tekstu kazała Orzeszkowa na Anzelmowe pytanie o tę „niezmordowaną” gotowość ekstazy odpowiadać Justynie w kategoriach szczęścia, szczęśliwego trafu, natchnienia, zdolności ludzi „właśnie do tego stworzonych”, by „z muzyki, z malarstwa, z poezji [...] robić sobie zawód całego życia”. Ale Justyna nie mogłaby w ostateczności odpowiedzieć na pytanie Anzelma. Mówiła to bowiem z własnej perspektywy — z perspektywy osoby spoza świata tych innych, szczęśliwych wybrańców losu — mówiła jako istota, która „niewielkie miała zdol-

---

<sup>32</sup> S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. W: Idem: *Wybór pism*. Opracował R. Tabor ski. Wrocław 1966, s. 7.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 6.



ności i niejako wprawę muzyczną nabyła kosztem ogromnej pracy<sup>34</sup>. W ostatecznej wersji usłyszymy inną diagnozę Anzelma, niejako wtórującego wykreślonym przez autorkę słowom Justyny, diagnozę, która sprowadza ekonomię rozkoszy na powrót do ekonomii pracy: „[...] prawda, że tak prawie po całych dniach w instrument stukać to może i nie mniejsza fatyga jak pleć albo żać...” (II, 189). Z perspektywy ekonomii pracy bowiem nie da się ogarnąć ekonomii rozkoszy, co oznacza także, iż rozkoszy nie da się wypracować, wyprodukować. Justyna wyznaje: „Pragnął tego jej ojciec, wymagały zwyczaje i jej to czasem daje chwile przyjemności, ale tylko chwile. Szczęścia zaś ani zadowolenia ze siebie czerpać z tego nie może nikt, kto na świat nie przyszedł z wyłącznym już i przyrodzonym talentem”<sup>35</sup>. I dlatego w *Nad Niemnem* odnotowuje się drobiazgowo reakcje Justyny, która grając razem z ojcem, popada w apatię, trochę przypominającą ową dobroduszną obojętność jego samego wówczas, gdy nie gra. Pojawiają się tu wszak rysy ostrzejsze: znużenie, przygasanie: „Justyna swój trudny i zawikłany wtór wykonywała z precyzją i czystością świadczącą o znacznej muzycznej wprawie, ale nie widać było po niej najłżejszego miłego albo przykrego wrażenia. Zupełnie obojętna, trochę nawet sztywna, z twarzą, w której żaden rys ani razu nie drgnął, widocznie spełniała obowiązek swój starannie, umiejętnie, ale zimno. Grała na pamięć; powieki miała spuszczone, a kiedy je podnosiła, wzrok jej był tak samo jak przedtem znużony i przygasły” (I, 116—117).

Zarazem owo muzyczne posługiwanie ojcu mieści się — jej zdaniem — w sferze obowiązków córki, które polegają na zaspokajaniu jego wciąż podkreślanej najważniejszej potrzeby: „Stary ojciec wprawdzie potrzebował niekiedy jej usług, ale drobnych, niewiele czasu zabierających, z których najważniejszą było wspólne z nim granie” (II, 159). Ta potrzeba wspólnoty przy muzykowaniu („zachciało mu się z akompaniamentem pograć... [...] Po całym domu córeczki szukał”, II, 217) stanowi rys charakterystyczny, bo wraz ze skwapliwością, z jaką Orzelski biegnie grać na każde zawołanie („Uszczęśliwiony wezwaniem [...] stary [...] ubrał się co najprędzej i [...] na dół zszedłszy z rozkoszą wygrywał”, II, 70), odbiera jego praktykom wymiar pewnego autoerotyzmu („Papcio cały dzień sam grał”, II, 217). Muzyka zarazem za pośredniczą relację ojciec — córka, wedle metafory opisanej przez

<sup>34</sup> E. Orzeszkowa: *Nad Niemnem...*, T. 2, s. 527.

<sup>35</sup> Ibidem.

Orzeszkową na przykładzie Lilli Wenedy i harfy Derwida („ostrożnie, z pieczołowitością troskliwej piastunki, skrzypce swe w podłużnym pudle składając”, II, 71). Mówiąc skrótowo: córka znajduje drogę do ojca wyłącznie przez muzykę, w której uczestniczy jednak z obowiązku, traktując ją jak pracę.

Są oczywiście takie chwile, kiedy sama Justyna znajduje w muzyce upodobanie, kiedy szuka akordów, „którymi widocznie zawtórzyć chciała nucie jakiejś, we wnętrzu jej zapewne śpiewającej” (II, 71). Ta nuta okazuje się przypomnieniem pieśni powstańczej, która, wielokroć przez Orzeszkową powtarzana, skupia w sobie przeciwwagę muzyczną dla niezmordowanych ekstaz Orzelskiego: „Na mogile śpiewa jakieś ptaszę polne...” (II, 72). Otwiera się w ten sposób paradygmat śpiewu „mogilnego”, „wzięnnego”, „w wiekuistych ciemnościach” („Tasso wielką pieśń swoją snujący w celi więziennej”, III, 37; „Milton śpiewający o raju w wiekuistych ciemnościach ślepoty”, III, 37; „wielki, poważny, chórally śpiew”, III, 206).

I można by, rzecz jasna, budować opozycję śpiewu do muzyki w *Nad Niemnem*, gdyby czytać tę powieść wedle zasady rzeczywistości<sup>36</sup>, opozycję tym bardziej przecież uwydatniającą wyjątkowe położenie figury innego, która w powieści stanowi *residuum* tego wszystkiego, co wymyka się zamysłom pisarki. *Residuum* kąpiącej się w pięknie próżniaczej rozkoszy w powieści, którą planowała jako „długa, pracowita i prawdopodobnie brzydka”<sup>37</sup>, jako „razowy chleb” w miejsce „przysmaku”<sup>38</sup>.

W projekcie powieściowych figur Ignacy Orzelski występuje jako „stary muzyk, egoista i półidiota”, a w zrobionym po kilku latach *Bilansie literackim* ta formuła uzyskuje charakterystyczną reinterpretację, nie tyle przekreślenie, ile wzięcie w cudzysłów tamtych formułek: „[...] stary pseudomuzyk i pseudoidealista, w gruncie rzeczy doskonały materialista i samolub”<sup>39</sup>. Rysowała więc pisarka tę postać jako w pewien sposób pękniętą, rozdwojoną w sobie, którą cechuje „kontrast z samym sobą” w chwilach uniesienia, „kiedy gra”, rozłamaną na pół („półidiota”). Potem po-

<sup>36</sup> Robi to w przywoływanej książce E. Ihnatowicz: *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej...*, s. 88–91.

<sup>37</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. T. 6. Wrocław 1967, s. 232 (list do M. Bałuckiego z 18 IX 1886).

<sup>38</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, T. 8, s. 8 (list do L. Jenikego z 8 XII 1887).

<sup>39</sup> *Bilans literacki Elizy Orzeszkowej (1891)*. W: *Pisma krytycznoliterackie...*, s. 581.

zbawiła go owej połowiczności, owego pęknięcia, by „w gruncie rzeczy”, a więc głębiej, pod powierzchnią, gdzieś na samym dnie, dostrzec w nim — przeciwnie — „doskonałość”. Wyodrębniła strefę pozorów, do których zaliczyła muzykę i ów „idealizm”, z jakim Orzelski miałby się jej bez reszty oddawać, i tę strefę opatrzyła przedrostkiem „pseudo-”, a pod maską pozorów rozpoznała nie idealizm, lecz materializm, nie egoizm, lecz zwykłe samolubstwo.

Ta dynamika postaci w diagnozach pisarki ujawnia swego rodzaju zmaganie się Orzeszkowej z Orzelskim i jakby próbę przezwyciężenia wątku jakoś dla niej niewygodnego, niedopasowanego do całości jej największego arcydzieła.

Ubawiony, a i przerażony propozycją małżeństwa z Justyną, Różyc pyta swą kuzynkę o miejsce, w którym można by ulokować tę postać: „A papa Orzelski? Czy ja bym tę chińską figurkę na kominku u siebie postawił?” (II, 22).

Byłby więc Orzelski „cackiem”, dobrze pasującym choćby do „ślicznej jak cacko” szafki Zygmunta Korczyńskiego, „książkami do cacek podobnymi napelnioną” (III, 36), a zarazem figurką chińską, hieroglifem domagającym się odszyfrowania, interpretacji. Bo, jak mówiła z goryczą przed wielu laty bohaterka *Pamiętnika Wacławy*, sprowadzenie muzyki do funkcji ludycznej sprawia, że „muzyka jest cackiem, przeznaczonym do bawienia uszu ludzi, jak na przykład ten kotek porcelanowy, który stoi na etażerce, ma bawić ich oczy” (PW, I, 56). Jednakże Wacława mówiła to niejako z perspektywy talentu, z perspektywy jakby Orzelskiego, sama porywana przez muzykę na podniebne wędrówki, jak on na „lotne marzenia i skrzące zapąły” (I, 116).

Hieroglificzność i pewna monstrialność postaci Orzelskiego płyną, podsumujmy, przede wszystkim z faktu, że pozostaje on w stanie nieustającej szczęśliwości, niezmordowanie oddając się rozkoszy, w dodatku rozkoszy niewątpliwie twórczej (a co najmniej odtwórczej, współtwórczej). W świecie „pokonywania przeszkód” i „czynienia wysiłen” on „nie przełamywał nic i żadnych wysiłen nie czynił” (I, 130), odpowiadając światu nieustannym „caca”.

Co to jest „caca”?

Linde wyjaśnia: „CACA! Zwyczajne godło, którym się niemowlętom co zaleca; tyle co: ślicznie; (oppos. bla) schön! Dziecię cieszy się i woła: caca! caca!”

Słownik warszawski dodaje jeszcze tłumaczenie: ‘pięknie’.

Niejasna jest etymologia wyrazu: z tego, co mówi Linde, mogłoby wynikać, że jest onomatopeją, naśladującą cmokanie towarzyszące ssaniu. Słownik Lindego przytacza dla porównania rosyjskie: *sosun*, *sosunok* 'osysek', *soska*, *sosoczka* 'smoczek dziecienny'. Ta interpretacja pochodzenia wyrazu jest dla nas o tyle ważna, że Linde ilustruje ją przykładem, w którym pada imię naszej pisarki: „Panna Eliza, milutkie caco”.

Objaśniając znaczenie wyrazu „godło”, mówi Linde, że to albo „znak ugodzony, umówiony”, albo „oznaka”. Wydaje się, że „caca” Orzelskiego lokuje się na granicy tych dwóch odmian semiotycznych: symbolu i indeksu, znaku arbitralnego i naturalnej oznaki, słowa i onomatopei. Że więc z punktu widzenia dziejów mowy znajduje się gdzieś u jej początków, w momencie jej wyłaniania się. Określają zatem Orzelskiego konotacje niemowlęce, dziecięce, w pewnym sensie preedypalne, jeśli uwzględnimy amorficzność jego rozkoszy, jego błogości, kiedy je, pije, kiedy się umizga i kiedy gra. Starzec, oczywiście, niemowlęciem nie jest, ulega jednak jakby regresji do fazy przededypalnej, co wedle psychoanalizy musi oznaczać osłabianie *ego*, podważanie *ego*, *jouissance* w sensie Barthes'owskim, przeciwstawioną przyjemności, która płynie z utrwalania *ego*<sup>40</sup>. Poprawka Orzeszkowej, zmieniająca Orzelskiego z „egoisty” na „samoluba”, okazuje się w istocie niezwykle trafna, pozwala bowiem uniknąć w jego charakterystyce właśnie kategorii *ego*.

„Caca” jako onomatopeja jest gestem sięgającym do popędu oralnego, oznaczającego pełnię zaspokojenia i bezpieczeństwa niemowlęcia ssącego matczyną pierś. Lecz jednocześnie jako znak stanowi artykulację gestu zawartego w słowach „tak, tak”. I jakkolwiek narcystyczne, wyobraźniowe i samolubne mogłoby nam się ono wydawać, „tak, tak” zawiera wszakże „przedontologiczne” otwarcie się na innego. Jak proponuje Jacques Derrida, który poświęcił „tak, tak” osobne studium napisane w związku ze słynnym „tak, tak” Molly Bloom w *Uliście*, „usytuowałbym przeto samą możliwość owego tak i przytakującego śmiechu [*oui-rire*] w tym miejscu, w którym transcendentna egologia, ontoencyklopedia, wielka spekulatywna logika, fundamentalna ontologia myślenia bytu otwierają się na myślenie daru i przesyłki, które zakładają, choć nie mogą ich zawrzeć”. „Tak” bowiem zwraca się do innego jako odpowiedź, ale jest zarazem koniecznym do doko-

<sup>40</sup> Por. K. Kłosiński: *Barthes Roland: Le plaisir du texte*. W: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*. Red. B. Skarga. T. 5. Warszawa 1997.

niania się tego zwrotu samo-potwierdzeniem. „Samo-potwierdzenie tego *tak* może zwracać się ku innemu, jedynie odwołując się do siebie, mówiąc sobie *tak, tak*”<sup>41</sup>.

Pisał Brzozowski, że „psychologia Orzeszkowej bywa jednostronna”<sup>42</sup>, i jako charakterystyczny przykład wymieniał zagadkowo: „Orzeszkowa nie umie przedstawiać dzieci”. „Radość, naiwne trzepotanie się duszy, motyle oddanie się każdemu impulsowi chwili są jej całkiem obce. Orzeszkowa nie kocha życia naiwnie i bez zastrzeżeń. Ona zawsze i przede wszystkim stawia mu żądania”. I dlatego za podstawowy gest psychologii Orzeszkowej uznawał Brzozowski nie owo popędowe, otwarte na inne: „tak”, lecz „moment rozdwojenia”, „gdy specjalny nakaz sumienia przeciwstawia się całemu pozostałemu życiu i spycha je do roli wrogiej, odpornej materii”. „Nie ufa ona temu, co jest w człowieku naturą, nie ufa temu, co przemawia jako pociąg i popęd”. Biegunami owej opozycji, owego rozdwojenia są z jednej strony „użycie”, a z drugiej — „czyn”. Wedle wywodów Brzozowskiego „ja”, „nasze ja” stanowi dla Orzeszkowej ognisko popędowe, w którym wyraża się „oporna bierność”, charakterystyczna dla użycia. Pyta więc dalej Brzozowski: „Czy wszystko, co daje rozkosz, jest już użyciem?”.

Gestem psychologii Orzeszkowej jest zaprzeczanie skierowane na „ja” jako użycie. „Hasło jej jest: nie ja, nie moje, nie mnie”. Oznacza to przede wszystkim wyrzekanie się rozkoszy i szczęścia, wyrzekanie się zapomnienia „o wszystkim, co jest nie ja w tej chwili”. Otóż, powiada Brzozowski, rozumowanie pisarki opiera się na przeświadczeniu, że zaprzeczanie „ja” wzbogaca owo moralne, stwarzane w „momencie rozdwojenia” „nie-ja”. Ale pogląd to nieprawdziwy, bo „Niepodobna jest wyjść poza granice własnego „ja”. Samo zaprzeczenie jest jego formą, jest jego przejawem”.

Czy wynikałoby stąd, że ów tylekroć kompromitowany „stary muzyk”, tkwiący uporczywie w konstrukcji najślawniejszej powieści Orzeszkowej, może być w pewien sposób owym „ja”, któremu przecząc, konstytuuje pisarka swój etyczny czyn w formie „nie-ja”? Że w jakiś dziwny sposób alegoryzuje wszystkie odrzucone marzenia o szczęściu, które musiała za sobą pozostawić; alegoryzuje w takiej postaci, jaką tym łatwiej byłoby przekreślić?

---

<sup>41</sup> J. Derrida: *Oui-dire de Joyce*. In: Idem: *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*. Paris 1987, s. 132—133.

<sup>42</sup> S. Brzozowski: *Współczesna powieść i krytyka*. Wstęp. T. Burek. Kraków 1984; ten i dalsze cytaty ze s. 104—106.

A może Orzeszkowa na swój sposób też jest wirtuozem, zadziwiającym grą na swym instrumencie?

Aleksander Świętochowski, który w *Nad Niemnem* nie dostrzegł ani powieści brzydkiej, ani razowca, lecz wyobraźniową projekcję, napisał: „Jest to roztopiająca wszystkie mroki rzeczywistości w promieniach tęczowego marzenia sielanka społeczna”<sup>43</sup>. Konsekwentnie zatem pisarka została tu przedstawiona jako „bardzo umiejętna ręka”, grająca na „pewnych strunach”: „Orzeszkowa nie tylko gra na nich, ale wydobywa piękne i powszechnie zrozumiałe tony”<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> A. Świętochowski: *Wybór pism krytycznoliterackich...*, s. 244.

<sup>44</sup> Ibidem.

## Proszę państwa do gazu

[...] A nad nimi trwał  
Dym ludzki, czarna rzeka, dym nad Birkenau  
C. Miłosz: *Na śmierć Tadeusza Borowskiego*<sup>1</sup>

„Był to żywy chłopak z czarnymi, inteligentnymi oczami. Pociły mu się dłonie, w jego zachowaniu się można było zauważyć tę przesadną nieśmiałość, która kryje zwykle ogromne ambicje. Kiedy mówił, w słowach jego wyczuwało się mieszaninę arogancji i pokory”<sup>2</sup>. Tak się zaczyna portret Bety, czyli Tadeusza Borowskiego w *Zniewolonym umyśle* Miłosza.

Od razu uderza ambiwalencja portretowanego: „[...] atakował i zaraz cofał się wstydliwie, chował pazury” (113). Potem pamphletysta dodaje jeszcze znamiennej uwagę: „[...] był jednym z tych młodych, którzy zaczęli pisać dopiero w czasie wojny, w języku niewolników” (113). Ta obserwacja dotyczy wierszy Bety, jednego z pokolenia Kolumbów. Dopiero „doświadczenia koncentracyjnego obozu zrobiły z Bety pisarza” (123) — konkluduje Miłosz, ilustrując to pisarstwo, tę wywiedzioną z takich doświadczeń „pisarską metodę”, przytoczeniem sporych fragmentów opowiadania o „transporcie”. „Opowiadanie Bety o »transporcie« powinno, moim zdaniem, być włączone do wszystkich antologii literatury, przedstawiających los człowieka w ustrojach totalitarnych, jeżeli antologie takie kiedyś powstaną” (120). Chodzi o opowiadanie, które ukazało się po raz pierwszy w czwartym numerze „Twórczo-

---

<sup>1</sup> C. Miłosz: *Poezje*. Warszawa 1983, s. 195.

<sup>2</sup> C. Miłosz: *Zniewolony umysł*. W: *Idem: Dzieła zbiorowe*. T. 3. Paryż 1980, s. 113. Stąd kolejne cytaty (strony w nawiasie).

ści” z 1946 roku jako *Transport Sosnowiec—Będzin*, a dopiero w wydaniu książkowym uzyskało swój ostateczny tytuł *Proszę państwa do gazu*.

Cóż innego mogła oznaczać deklaracja Miłosza niż przekonanie, że Beta osiągnął w tym właśnie tekście pewien wymiar uniwersalny? Wymiar, którego z argentyńskiego oddalenia odmawiał Borowskiemu i jego rówieśnikom Gombrowicz, stosując do nich zbiorowo formułę o „nieprzeżyciu wojny”. „Odkryli, jak Borowski, że jesteśmy bezdennie nikczemni. Ależ, jeśli wszyscy jesteśmy nikczemni, nikt nie jest nikczemny — pojęcie to hańbi tylko wtedy, gdy służy do odróżnienia człowieka od człowieka. Odkryli, że kultura, ta pięknoduchowska estetów i intelektualistów, jest tylko pianką — to mi przedpotopowa rewelacja i dosyć dziecinna”<sup>3</sup>. Zapewne, pisząc te słowa, nie był Gombrowicz oryginalny — tym bardziej, że miał już za sobą lekturę *Zniewolonego umysłu*, w którym Miłosz ferował niemal te same wyroki. Przypomnijmy: „Ludzki gatunek w opowiadaniach Bety jest nagi, odarty z dobrych uczuć, które trwają, dopóki trwa obyczaj cywilizacji. Obyczaj cywilizacji jest kruchy. Wystarczy naglej zmiany warunków, a ludzkość wraca do stanu pierwotnej dzikości” (123). Mówił Miłosz, że postawa Borowskiego to nihilizm, nie amoralny, ale w swej genezie etyczny, bo wynikający z zawiedzionej miłości humanisty. I ta właśnie formuła posłużyła mu za tytuł pamfletu: „Beta, czyli niešťczęśliwy kochanek”.

Trzeba przyznać po latach, że właściwie *Zniewolony umysł* wyznaczył horyzont odczytań prozy obozowej Borowskiego, przyjęty w dwóch cieszących się uznaniem monografiach Wernera i Drewnowskiego, które zresztą do Miłosza się w tym względzie nie odwoływały. Pogłębione i wzbogacone zarówno teoretycznie, jak i historycznie wywody obu krytyków nie wychodziły przecież poza założenia, na które Miłoszowi wystarczyły dwie strony. Oto one: skupienie uwagi Borowskiego nie na człowieku poszczególnym, lecz na „koncentracyjnym społeczeństwie”; konstrukcja narracyjnego medium nietożsamego z autorem, odzwierciedlającego „etykę więźniów”, może nawet „relację faktów oglądanych oczami współników zbrodni”, a przynajmniej sprowadzenie istnienia do czystych odruchów instynktu samozachowawczego, do „unikania niebezpieczeństw”; pasja etyczna autora, wyrosła z zawiedzionej miłości do świata i do ludzi.

<sup>3</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik (1953—1956)*. Paryż 1971, s. 269. Dalsze cytaty z tej strony.



„Czytałem wiele książek o obozach koncentracyjnych, ale żadna z nich nie jest tak przerażająca jak opowiadania Bety” (117). Tak pisał Miłosz. A Gombrowicz odpowiadał na to z sarkazmem nie gorszym od stylu prowokacji samego Borowskiego: „Żenujący kontrast pomiędzy górą krwawego cielska a nikłością tego do niej komentarza”. „Proust więcej znalazł w swoim ciasteczku, w swojej służącej i w swoich hrabiach niż oni w dymiących przez lata całe krematoriach”. Podsuniecie w tym miejscu Prousta jako reprezentanta dekadenceńskiego mieszczaństwa było szczególnie drastyczne, miało bowiem absolutyzować wyrok w istocie artystyczny, estetyzujący. Gombrowicz, mówiąc o Borowskim, nie chciał ani trochę ustąpić z własnego gruntu, na którym stał, czyli z gruntu literatury, i dlatego używał zwrotu „impotencja artystyczna wobec wojny”. „Jeśli Proust z hrabiów wydobył więcej, to dlatego, że wśród hrabiów mógł poruszać się i czuć swobodnie, a i ciasteczko go nie przerastało — ale te cztery miliony zamordowanych Żydów to Himalaje! Zakazałbym tej typowo polskiej naiwności, która mnie ma, że tylko na szczytach jest coś do odkrycia. Na szczytach nie ma nic, śnieg, lód i skała — natomiast wiele do zobaczenia jest we własnym ogródku. Gdy zbliżasz się z piórem w rękę do gór milionowej męki, ogarnia cię lęk, szacunek, zgroza, pióro drży w dłoni, a twoje wargi nie stać na nic oprócz jęku. Ale jękami nie robi się literatury. Ani pustką à la Borowski”.

Oświęcim i „robienie literatury”! Choć brzmi to paradoksalnie, przecież owe czysto artystyczne ambicje sam Borowski podzielał. „W swoje opowiadania Borowski wkładał ogromną pracę. Przerabiał je po wielokroć, zmieniał kompozycję, zapisywał szczegóły, realia, zwroty itp.”<sup>4</sup> Tyle świadectwo Tadeusza Drewnowskiego. To samo mówi Miłosz, przystępując do cytowania opowiadania o „transportie”: „Przybycie »transportu« jest rozłożone na szereg aktów, jak w teatralnej sztuce” (120). Po czym układa cytaty w trzy akty z prologiem i epilogiem. Borowski pisał w swej świadomości nie opowiadania, lecz nowele, z pamięcią o wysokich artystycznych wymaganiach tego gatunku. Skrót, kondensacja i deformacja są dla niego podstawowymi gestami nowelisty i pociągają za sobą (mówiąc jego słowami) „skłonność do symbolizmu lub czystej patetyki”<sup>5</sup>, ekwiwalentną chwytem poetyckim. Mówi Drewnowski, że „Rewolucjonizując i unowocześniając nowelę Bo-

<sup>4</sup> T. Drewnowski: *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*. Warszawa 1977, s. 248.

<sup>5</sup> T. Borowski: *Utwory zebrane*. T. 3. Warszawa 1954, s. 60.

rowski pozostaje wierny jej klasycznym regułom. Niewielu było w polskiej literaturze tak zagorzałych i programowych jej zwolenników i praktyków<sup>6</sup>.

Jak pogodzić tę swoistą artystowskość pisarza z faktem, że — jak to sformułował Miłosz — „opisy jego zyskują niebywałą brutalność”? Odpowiedzi na tak sformułowane pytanie szukał Andrzej Mencwel, który skonstruował swoisty paralelizm między totalnie zreifikowanym człowiekiem Borowskiego i kunsztem nowelisty. „Diagnozę swą doprowadził Borowski do skrajnej konsekwencji artystycznej: obrazowi świata jako zbioru rzeczy i człowieka jako elementu tego zbioru odpowiada literacka kunsztowność tych tekstów — nie tylko w swym protokolarnym charakterze, lecz także we wpisaniu jego uzasadnienia w kształt tych opowiadań”<sup>7</sup>. Zdaniem Mencwela (korespondującym w tym względzie z Miłoszem): „Sens opowiadań wyczerpuje się w analizie sytuacji i techniki narracyjnej. Nie posiadają one fabuły, a tylko zdarzenia, ponieważ los bohatera został określony definitywnie przez jego uczestnictwo w tym uniwersum. Wrzucony w ten świat, postradał on swój los, zostały mu już tylko poruszenia. To też tym, co go zupełnie określa, jest jego reagowanie na ten świat — językowe, pojęciowe, sytuacyjne, etc. Ono zaś całe mieści się w stylu jego relacji”<sup>8</sup>. Krytyk wyjaskrawia tylko zawarte tu i ówdzie sady o „człowieku zlagrowanym”, który — mówiąc słowami Borowskiego — „myśli tylko kategoriami życia obozowego i postępuje wg moralności obozowej”<sup>9</sup>.

Opowiadanie *Proszę państwa do gazu* stanowi wobec tej prawidłowości wyłom, zawiera bowiem wyraźną konstrukcję fabularną, konstrukcję inicjacyjną. Tak to ujmuje Mencwel: „W strukturze artystycznej tego opowiadania pojawia się element nowy: jest to próba pokazania, w jaki sposób dokonuje się owo przekształcenie człowieka w rzecz i oswojenie z tą sytuacją. Uczestniczący w rozładowywaniu narrator nie jest z nim jeszcze obyty, jego zwielokrotnione i monstrualne nawet w stosunku do zwykłych przeżyć obozowych okrucieństwo wywołuje w nim reakcje negatywne — nie jest on w stanie z pełną sprawnością wykonać swojej pracy. Znakiem szczególnym podejścia narratora do

<sup>6</sup> T. Drewnowski: *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 247.

<sup>7</sup> A. Mencwel: *Borowski albo dramat absolutyzmu moralnego*. W: *Idem: Sprawa sensu. Szkice*. Warszawa 1971, s. 182.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 157.

<sup>9</sup> T. Borowski: *Utwory zebrane...*, s. 301.

samemu sobie w obliczu tego kryzysu jest to, że nie odnotowuje on żadnych własnych uczuć ani refleksji, oznaka jego słabości jest czysto fizjologiczna — zwyczajnie rzyga”<sup>10</sup>.

Ale jako że inicjacja ma się zakończyć właśnie przystosowaniem jej podmiotu do roli narzędzia, wyjątek potwierdza niejako regułę i — mówi Mencwel — w tym wypadku mamy wobec wzorca ogólnego „tylko modyfikację”.

Przedstawiam obszernie tę interpretację, bo jak powiedziałem, zawiera ona wyjasnienie też powszechnie podzielanych: o skrajnej reifikacji człowieka ujętego w relacje czysto ekonomicznej wymiany i czysto ekonomicznych ekwiwalencji. Tu, rzecz jasna, zawiera się zasadnicza różnica między tą lekturą a Miłoszową, gdyż obozy rysują się w tym wypadku nie jako hiperbolizacja „stanu pierwotnej dzikości”, lecz jako hiperbolizacja człowieka ekonomicznego, a więc stanu ostatecznego ucywilizowania.

Ambiwalencję konstrukcji podmiotu w tekście Borowskiego najlepiej scharakteryzował Andrzej Werner, powiadając, że z jednej strony *Vorarbeiter* Tadek „nie posiada konkretnego desygnatu, nawet jako *typ*, stanowi twór sztuczny”<sup>11</sup>, ale że z drugiej strony daje się on potraktować realistycznie pod warunkiem spełnienia swoistego zabiegu lekturowego: „[...] należy wyłowić drobne, zgubione w głównym, opisanym dotąd nurcie przesłanki”, „należy pamiętać o ich miejscu na marginesie”. Owe przesłanki „istnieją, czyniąc postać narratora mniej jednostronną, bardziej skomplikowaną niż w dotychczas charakteryzowanym modelu”. Przy czym Werner radził nie zapominać jednak „o wzajemnych proporcjach wątków”<sup>12</sup>.

Tak właśnie w skrócie rysuje się sytuacja lektury opowiadań Borowskiego: w zasadzie nie są one nigdy poddawane odczytaniom, by tak powiedzieć, jednostkowym, jako pojedyncze utwory. Przeważa modelowanie, przeważa strukturalizowanie, którego celem jest diagnoza rzeczywistości obozowej, „człowieka zlagrowanego”. Diagnoza posługująca się owym „tworem sztucznym”, pozbawionym „konkretnego desygnatu”, za to wyposażonym właśnie w zdolność modelowania, bo pod kątem tejże zdolności powo-

---

<sup>10</sup> A. Mencwel: *Borowski albo dramat absolutyzmu moralnego...*, s. 166—167.

<sup>11</sup> A. Werner: *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*. Warszawa 1971, s. 143.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 143—144.

łanym do życia. Zasadniczym problemem lektury Borowskiego jest właśnie odległość pomiędzy owym „tworem sztucznym” a dekonstruującymi go „na marginesie”, „drobnymi”, „zgubionymi” przesłankami, które pozwalają „Tadka traktować jako postać w pewnym stopniu realistyczną, pełną”.

Podobnie sprawę ujęła w rewidującym szkicu Małgorzata Szpakowska, powiadając, że w twórczości Borowskiego „rzeczywistość zwycięża literaturę”, bo choć kreacja podmiotu „jest oczywistym i uderzającym przekazem autorskiej interpretacji”, to jednak „to, co Vorarbeiter Tadek opowiada, jest w ostatecznym rachunku zawsze ważniejsze od tego, jak to zostało opowiedziane”. Zatem i tym razem to, co rzeczywiste, realistyczne, mieści się niejako obok, na marginesie literackiej konstrukcji. „Skala opisywanej zbrodni i upodlenia jest niewspółmierna ze skalą literatury”<sup>13</sup>.

Istnieją tedy na obrzeżach literackiej konstrukcji Borowskiego dwa wyraźne marginesy związane z możliwością denotacji: z jednej strony drobne realistyczne szczegóły wyłamujące się z modelu „człowieka zlagrowanego”, z drugiej zaś strony „opisywana zbrodnia”, a więc moment reportażowy, moment relacji o faktach. Można sobie wyobrazić takie czytanie tekstu Borowskiego, które poruszałoby się po marginesach owego skonstruowanego przez pisarza centrum narracyjnego w poszukiwaniu „drobnych”, „zgubionych” przesłanek; czytanie, które pomogłoby przywrócić tej sztucznej konstrukcji nie tyle „postać realistyczną, pełną”, ile przysługującą jej ambiwalencję. Bo to właśnie unikanie ambiwalencji, udział w swoistym referendum (za lub przeciw), znamionuje dotąd wszystkie lektury Borowskiego.

Czytając uważnie *Proszę państwa do gazu*<sup>14</sup>, zdołamy bez trudu odeprzeć większość kategoriycznych sądów interpretacyjnych pokrewnych tym, jakie przytoczono przed chwilą.

Przede wszystkim świat obozowy wcale nie jest szczelnie odizolowany od rzeczywistości zewnętrznej (nie ma więc racji Werner, mówiąc, że świat zewnętrzny „zniknął z pola widzenia”): trwa intensywna wymiana niesprowadzalna do ekonomii. Borowski wykorzystuje w tym wypadku mocne obciążenia konotacyjne znaków-symboli. Tak jest zaraz na początku z owym chlebem „białym, przemysłnie wypieczonym” (143), przysłanym z Warsza-

<sup>13</sup> M. Szpakowska: *Kamienny świat pod kamiennym niebem*. „Teksty” 1973, nr 4, s. 140.

<sup>14</sup> T. Borowski: *Proszę państwa do gazu*. W: *Idem: Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania*. Warszawa 1981, s. 143–159. Cytaty ze stroną w nawiasie.

wy. „Jeszcze tydzień temu miała go w rękach moja matka. Miły Boże, Miły Boże...” (144). Metonimiczna relacja przyległości („miała go w rękach moja matka”), która nadaje przedmiotowi walor symboliczny, waży w tym wypadku więcej niż jego ekwiwalencja (wartość wymienna). Dlatego westchnienie „Miły Boże” nabiera charakteru aluzji do modlitwy („chleba naszego powszedniego”). A mamy tu jeszcze „cebule i pomidory z ojcowskiego ogródka w Warszawie” (145), boczek od brata, zegarek dziewczyny z transportu przypominający Tuskę („taki sam miała Tuśka”, 155). Podobnie z wynoszeniem rzeczy po transporcie „za obóz, na Śląsk, do Krakowa i dalej” (159). I tu sekwencja ekwiwalencji kończy się na wartości symbolicznej, niewymiennej: „Przywiozą papierosy, jajka, wódkę i listy z domu” (159).

Owa symboliczna wymiana obozu ze światem zewnętrznym osiąga apogeum na chwilę przed pojawieniem się pierwszego pociągu z transportem, gdy oczekujący spoglądają „na wieżę dalekiego kościółka, z której dzwoniono właśnie na spóźniony Anioł Pański” (148). Podobnie na zakończenie, „gdy wracamy do obozu” (159), Borowski ukazuje nad maszerującymi kantowskie niebo gwiazdziste: „[...] gwiazdy poczynają błędnąć, niebo staje się coraz bardziej przezroczyste, podnosi się nad nami” (159). Dodajmy jeszcze chwilę omdlenia bohatera, w której sen przenosi go do Warszawy: „Czuję, jak obrazy mieszają się we mnie, nie wiem, czy to naprawdę się dzieje, czy mi się śni. Widzę nagle jakąś zieleni drzew, które kołyszą się wraz z całą ulicą, z barwnym tłumem, ale — to Aleje!” (153).

Nie można też, jak to zrobił Mencwel, stwierdzić kategorycznie, że „w obliczu kryzysu” narrator-bohater „nie odnotowuje [...] żadnych własnych uczuć ani refleksji”<sup>15</sup>. Rzecz znamienna, iż zawierające owe uczucia i refleksje słowa dialogu narratora z Henrim („Słuchaj, Henri, czy my jesteśmy ludzie dobrzy?”, 152) zostaną przez Drewnowskiego z owego dialogu wyjęte i najwyraźniej przypisane samemu Borowskiemu, a nie narratorowi-bohaterowi („Borowski w swej literaturze nie uchyla pytania: »Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?«”<sup>16</sup>). Tymczasem właśnie w owym dialogu bohaterzy mówią o zasadniczej dla siebie kwestii etycznej, jaką jest doświadczenie resentymentu wobec niewinnych ofiar: „Widzisz, przyjacielu, wzbiera we mnie zupełnie niezrozumiała złość na tych ludzi, że przez nich muszę tu być. Nie współczuję im wcale,

<sup>15</sup> A. Mencwel: *Borowski albo dramat absolutyzmu moralnego...*, s. 167.

<sup>16</sup> T. Drewnowski: *Ucieczka z kamiennego świata...*, s. 198.

że idą do gazu. Żeby się ziemia pod nimi wszystkimi rozstąpiła” (152). „Nie mogę zrozumieć” (152) — mówi do przyjaciela narrator i rzuca hipotezę, która prowadziłaby do zrozumienia przez odwołanie się do uwarunkowań podmiotowych („Przecież to jest patologiczne chyba”, 152). Henri zaś odpowiada na to tłumaczeniem zmierzającym do obiektywizacji, odwołując się do mechanizmu zniewolenia („to normalne, przewidziane i obliczone”, „buntujesz się, a złość najłatwiej wyładować na słabszym”, 152). Co więcej, Henri daje niedwuznacznie do zrozumienia, że to wyjaśnienie podaje *ad hoc*, w uproszczonej postaci („To tak na chłopski rozum, *compris*? — mówi nieco ironicznie”, 152). Zrozumienie obiektywnych źródeł resentymentu prowadzi do jego przewyciężenia, co demonstrowa swą postawą Henri. Nie może więc być mowy o skutecznym „przekształceniu człowieka w rzecz i oswojeniu z tą sytuacją”<sup>17</sup>.

Analogicznie należy rozumieć apel o zrozumienie, który wygłasza Henri, gdy narrator rzuca w kierunku objadających się Greków określenie „Bydło”. Henri odpowiada sarkastycznym pytaniem: „Bydło? Ty też byłeś głodny” (152).

Te uwagi przygotowują nas do odczytania relacji narrator — Henri, relacji, która funduje fabułę noweli. Pisze Mencwel, że „jedyną, wedle Borowskiego, więzią łączącą ludzi w obozie, stanowiącą realny czynnik ich wspólnoty, jest więź interesu”, że „przyjaciel narratora Henri, pracujący na Kanadzie marsylczyk, przyjacielem jest dlatego, że dostarcza narratorowi przeróżnych dóbr”<sup>18</sup>. Otóż przebieg fabuły zdecydowanie temu zaprzecza. Ze względu na motyw kluczowy ta nowela mogłaby nosić tytuł „Buty”. Borowski ogrywa ten rekwizyt z precyzją Boccaccia. W przededniu słyszymy prośbę narratora do Henriego, który „należy” do Kanady (a więc rozładowuje transporty), o buty. Tę prośbę o buty „dziurkowane z podwójną podeszwą” prowokuje jednak sam Henri, obiecując narratorowi „oryginalnego szampana” (motyw za sprawą symbolicznej relacji przyległości analogiczny do „białego chleba” i pojawiający się w jego sąsiedztwie). Gdy Henri biegnie wyładowywać transport, narrator przypomina mu o butach.

Za chwilę jednak obaj znajdują się razem na rampie: narrator po raz pierwszy, korzystając z tego, że trzeba ludzi do rozładunku. Ten moment też interpretowano opacznie, odmawiając opowiadaniom Borowskiego klasycznej fabularności, która nie może

<sup>17</sup> A. Mencwel: *Borowski albo dramat absolutyzmu moralnego...*, s. 166.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 168—169.

się obyć bez podmiotu działającego nie na zasadzie reakcji na bodźce („zostały mu już tylko poruszenia”, jak pisze Mencwel), która potrzebuje wolnego wyboru. Przypomnijmy więc, że narrator dysponuje dostatecznym wyposażeniem „modalnym” (według Greimasa modalność „chcieć” i „móc”) pozwalającym na inicjację fabuły: „— Chcesz iść z nami na rampę? — Mogę pójść. — To jazda, bierz marynarkę!” (146).

Gdy kończy się rozładowywanie drugiego pociągu, to Henri pyta teraz narratora o buty („Wymieniłeś buty?”, 157). I wtedy okazuje się, że przeżycia na rampie są silniejsze od pragnienia dóbr („Człowieku, ja mam dosyć, kompletnie dosyć!”, 157). Narrator odpowiada, że na rozładowywanie trzeciego pociągu nie pójdzie. Henri radzi mu się ukryć i sam obiecuje „skombinować” buty: Henri uśmiecha się dobrotliwie i znika w ciemności. Po chwili wraca. „— Dobrze. Tylko uważaj, żeby ci esman nie złapał. Będiesz tu cały czas siedział. A buty ci skombinuję” (157).

I teraz pada kwestia rozwiązująca tę „nowelistyczną” linię fabularną: narrator zrzeka się butów! „— Daj mi spokój z butami” (157) — woła do Henriego. W ten sposób wspólnota celu rzeczowego staje się wspólnotą doświadczenia. („— Człowieku, ja mam dosyć, kompletnie dosyć! — Już po pierwszym transporcie! Pomyśl, ja — od Bożego Narodzenia przewinęło się przez moje ręce chyba z milion ludzi”, 157).

Miedzy przyjaciółmi stale toczy się dialog, w którym dążą oni do zrozumienia swej sytuacji, stale też pamiętając o danych sobie obietnicach, obejmujących nie dobra przeznaczone do wymiany, lecz dary. Przyjaźń stanowi więc wyłom w ekonomii wymiany. Ale także w ekonomii urzeczowienia, skoro jest nastawiona na wzajemne wspomaganie się w zrozumieniu własnego położenia, czyli na pomoc w budowaniu samoświadomości, wyrywającej człowieka z pozycji rzeczy.

I dopiero w tym miejscu ujawnia się główny temat opowiadania, temat zawarty wprost w sformułowaniu tytułu. Warto zastanowić się nad zmianą tytułu tego utworu: z przedmiotowego, wyrażonego językiem obozowym *Transport Sosnowiec—Będzin*, na ową makabryczną, a zarazem jedyną w swym rodzaju, wbijającą się natychmiast w pamięć konstrukcję grzecznościową: *Proszę państwa do gazu*. Źródłem owej formuły jest w tekście następujący epizod:

„Za plecami stoi esman, spokojny, opanowany, fachowy.

— *Meine Herrschaften*, moi państwo, nie rozrzucajcie tak rzeczy. Trzeba okazać trochę dobrej woli. Mówi dobrotliwie, a cienka trzcina gnie mu się nerwowo w rękach.

— Tak jest, tak jest — odpowiadają wielogłośnie przechodząc, i rażniej idą wzdłuż wagonów” (150).

Oto wyjęta z tej sceny struktura grzecznościowa, której celem jest trwający niemal do samego końca kulturowy kamuflaż „przemysłu śmierci”, masowej zagłady ludzi, prowadzonej z zachowaniem wszelkich pozorów cywilizacji (gaz w karetkach czerwonego krzyża, kąpiel jako przykrywka komory gazowej itd.), właśnie owa grzecznościowa struktura zostaje dopełniona nazwaniem rzeczy po imieniu. Tytuł opowiadania spełnia więc akt, przed którym cofają się więźniowie, akt, wokół którego toczą się w tym utworze nieustanne rozmowy: „— I co im mówisz? — Że idą się kąpać, a potem spotkamy się w obozie. A ty byś co powiedział? Milczę” (157).

„Jest prawo obozu, że ludzi idących na śmierć oszukuje się do ostatniej chwili. Jest to jedyna dopuszczalna forma litości” (149). Borowski przedłuża owo oszukiwanie idących na śmierć o wszelką nadzieję, także nadzieję zbawienia. „Gdyby oni nie wierzyli w Boga i w życie pozagrobowe, już by dawno rozwalili krematoria” (145) — mówi marsylczyk, komunista (*nota bene* marsylczyk i Henri to nie jedna, ale dwie różne osoby). Wiara w Boga zostaje w tym momencie brutalnie i drastycznie potraktowana jako forma iluzji przesłaniającej rzeczywistość. Jaka rzeczywistość? Rzeczywistość komór gazowych, krematoriów, rzeczywistość mającej zaraz nastąpić śmierci. „Religia to opium dla narodu” (145) — powtarza komunistyczny slogan marsylczyk. I wtedy pada to pytanie, skierowane do niewierzących: „A dlaczego wy tego nie zrobicie?” (145). Pytanie jest retoryczne, nie ma na nie odpowiedzi. Ale pozwala ono dokonać przesunięcia kategorii „opium”. Skoro waszym opium nie jest religia, to co nim jest? Co, jeśli nie wiara w Boga, staje między wami a śmiercią?

Jak pisał Jean Baudrillard w książce *Wymiana symboliczna i śmierć*: „Gdy życie wieczne ulega wymazaniu w obliczu postępującego rozumu »materialistycznego«, przechodzi ono po prostu na samo życie: i właśnie na owym administrowaniu *życiem jako obiektywnym trwaniem przy życiu* opiera swoją władzę Państwo. Silniejszą od Kościoła: bo nie na wyobraźni zaświata, ale na wyobraźni życia doczesnego właśnie rozrasta się Państwo i jego abstrakcyjna władza. Wspiera się ona na zeświecczonej śmierci, na transcendowaniu tego, co społeczne, a siłę swą czerpie z owego wyabstrahowania śmierci, którego jest wcieleniem”<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> J. Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*. Paris 1976, s. 221.



Kto stawia pytanie: „A dlaczego wy tego nie zrobicie”? (145). Nie wiadomo, z narracji nie da się tego wywnioskować. Oto więc pytanie niczyje, pytanie wspólne dla wszystkich. Powie o nim narrator, że „ma sens metaforyczny”, umacniając nas w przekonaniu, że obejmuje ono na mocy metafory całość rozmów między więźniami obozu. To pytanie, które dotyka sensu, czy też bez-sensu tkwiącego u podstaw całej hitlerowskiej maszyny śmierci.

Wszystkie epizody z rozładowywania transportu krążą wokół tego samego pytania: „Panie, co to będzie? — uparcie powtarzają pytania, wpatrując się żarliwie w cudze zmęczone oczy”(149); „Słuchaj, słuchaj, powiedz, dokąd oni nas powiozą?” (155).

„Nie wiedzą, że zaraz umrą” (158) — mówi narrator i w tym momencie koło się zamyka. I jego przecież także dotyczy ta metaforyczna struktura przemilczenia, przesunięcia śmierci, dlatego doświadczwszy „całego piekła kotłującej się rampy”, marzy o powrocie do obozu, marzy o odzyskaniu nadziei: „Naraz obóz wydał mi się jakąś zatoką spokoju. Wciąż umierają inni, samemu się jeszcze jakoś żyje” (158).

Być może, mówiąc o nurtującym wszystkich pytaniu, że ma ono „sens metaforyczny”, chciał Borowski uchwycić właśnie to przeniesienie, przesunięcie śmierci, na którym wspiera się terror. „Samemu się jeszcze jakoś żyje” — życie jest najwyższą wartością, a nadzieja na jego przedłużenie, choćby o chwilę, jest silniejsza od człowieka. W opowiadaniu *U nas w Auschwitzu...* mówi narrator: „Nie nauczono nas wyzybywać się nadziei i dlatego ginemy w gazie”<sup>20</sup>. Oto krańcowe doświadczenie, które odkrywa przed nami Borowski, doświadczenie konsekwencji własnej kultury jako absolutnej, bezwzględnej afirmacji życia.

„To właśnie nadzieja każe ludziom apatycznie iść do komory gazowej, każe nie ryzykować buntu, pogrążyć w martwość. To nadzieja rwie więzy rodzin, każe matkom wyrzekać się dzieci, żonom sprzedawać się za chleb i mężom zabijać ludzi. To nadzieja każe im walczyć o każdy dzień życia, bo może właśnie ten dzień przyniesie wyzwolenie”.

Bohater dokonuje tutaj, w zdaniach okalających przytoczone słowa, istotnej korekty, która dotyczy przedmiotu owej — wszystko utrzymującej — nadziei. Wcześniej mówi o nadziei, „iż ten inny świat nadejdzie, że wrócą prawa człowieka”, a potem, jakby w wyniku rozwijania we własnych słowach wątku nadziei, owa wiara

---

<sup>20</sup> T. Borowski: *U nas, w Auschwitzu...* W: *Idem: Wspomnienia. Wiersze. Opowiadania...*, s. 92. Stąd kolejne cytaty z tego opowiadania.

w przywrócenie świata sprzed wojny, sprzed „tego wylewu zapomnianego na pozór atawizmu”<sup>21</sup>, ulega znaczącej reinterpretacji. „Ach, i już nawet nie nadzieja na inny, lepszy świat, ale po prostu na życie, w którym będzie spokój i odpoczynek”. I teraz następuje ostateczne zdezwuowanie nadziei jako podłoża destrukcyjności. „Nigdy w dziejach ludzkich nadzieja nie była silniejsza w człowieku, ale nigdy też nie wyrządziła tyle zła, ile w tej wojnie, ile w tym obozie.”

„Żadna inna kultura — powiada Jean Baudrillard — nie zna tej dystynktywnej opozycji życia do śmierci, na korzyść życia jako pozytywności: życia jako akumulacji, śmierci jako zapłaty. Żadna inna kultura nie zna tego impasu: odkąd ustępuje *ambiwalencja* życia i śmierci, odkąd ustępuje symboliczna odwracalność śmierci, wchodzimy w proces akumulacji życia jako *wartości* — ale za jednym zamachem wchodzimy także w pole *ekwiwalentnego* wytwarzania śmierci”<sup>22</sup>.

Mówi Baudrillard, że aby wyjść z tego prawa ekwiwalencji, które śmierć wytwarza, „samo życie musi odejść od prawa wartości i wejść w wymianę ze śmiercią”<sup>23</sup>. „Od społeczeństw dzikich po nowoczesne mamy nieodwracalną ewolucję: krok po kroku *umarli przestają* istnieć. Są odrzuceni poza obieg symboliczny grupy. To nie są już istoty w pełni, partnerzy godni wymiany”<sup>24</sup>. Jednym z najczęściej cytowanych epizodów *U nas w Auschwitzu...* jest scena przedstawiająca owo zepchnięcie poza życie już nie umarłych, ale żywych. Kiedy na wołanie o ratunek wiezionych do gazu kobiet odpowiada bierne milczenie dziesięciu tysięcy mężczyzn, komentarz streszcza się w jednym zdaniu: „Bo żywi zawsze mają rację przeciw umarłym” (89). Oni doświadczają realności własnego życia za cenę usunięcia ambiwalencji położenia tych innych, którzy idą na śmierć (*morituri*), wołających „Jedziemy do gazu!” (89). Usunięcia nieznosnej, odbierającej ich życiu realność, ambiwalencji wskutek uznania tych, którzy jadą do gazu, za już „umarłych”.

Rewersem owego wypchnięcia śmierci poza wymianę symboliczną jest właśnie „prawo obozu, że ludzi idących na śmierć *o s z u k u j e* się do ostatniej chwili” (149, podkr. — K.K.). Oszukuje, usuwając poza komunikację z nimi fakt, że idą do gazu.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>22</sup> J. Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort...*, s. 225.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 195.

Narrator *U nas w Auschwitzu...* wspomina, że ktoś nazwał Oświęcim „obozem oszustw”: *Betrugslager* (88). W ostatnim zdaniu opowiadania to określenie zostanie rozszerzone na cały świat: „Ale to jest nieprawda i groteska, jak cały obóz, jak cały świat” (107).

Cóż jest ostatecznym obiektem owego oszustwa? Co chce się za jego pomocą oszukać? Gdy mowa, na przykład, o „oszukaniu głodu”, wówczas obiektem oszustwa jest właśnie głód. Otóż nie ulega wątpliwości, że dla Borowskiego stawką gigantycznego oszustwa zagłady jest śmierć. Auschwitz streszcza się w formule „oszukać aż do śmierci” (88), formule, która jest równoznaczna z odsuwaniem śmierci aż do... śmierci, czyli usuwaniem jej na ostatnią granicę życia, poza życie, z życia. Fundamentem zagłady jest „dziwne opętanie człowieka przez człowieka” (88), które usuwa śmierć z wymiany symbolicznej, pozostawiając jedynie zabso-lutyzowane życie. Ale realność owego życia zyskuje się, dokonując oddzielenia śmierci. I jest owa realność jedynie złudzeniem: *l'effet de réel*. „Ów efekt realności jest jedynie wszędzie strukturalnym skutkiem dysjunkcji między dwiema kategoriami, a nasza sławna zasada rzeczywistości, z jej normatywnymi oraz represyjnymi następstwami, jest zaledwie uogólnieniem tegoż dysjunkcyjnego kodu na wszystkie poziomy”<sup>25</sup>. W *Proszę państwa do gazu* Borowski przejmująco pokazuje, jak trudno utrzymać ów efekt realności, gdyż rzeczywistość bezustannie wyslizguje się w świat wyobraźni.

Jak bowiem powiada Baudrillard, produkowana przez efekt realności, „zasada rzeczywistości stanowi zawsze jedynie wyobrażenie drugiego terminu. W podziale człowiek/natura to natura (obiektywna, materialna) jest jedynie wyobrażeniem człowieka w ten sposób skonceptualizowanym. [...] Każdy termin owej dysjunkcji wyklucza drugi, który staje się jego wyobrażeniem”<sup>26</sup>.

Doświadczenie bohatera *Proszę państwa do gazu* jest właśnie doświadczeniem nierzeczywistości, bezustannego spadania w świat wyobraźni. Figurą owej swoistej zamiany rzeczywistości w fantazmat jest metafora „seansu filmowego” na określenie mechanicznie powracających scen rozładunku. Odwołajmy się do przykładów:

„Patrzę, twarz ta skacze mi przed oczyma, rozplywa się, miejsza się, olbrzymia, przezroczysta, z drzewami nieruchomymi” (152).

<sup>25</sup> Ibidem, s. 204–205.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 205.

„Zamykam oczy, słyszę krzyki, czuję drżenie ziemi i parne powietrze na powiekach” (152).

„Czuje, jak obrazy mieszają się we mnie, nie wiem, czy to naprawdę się dzieje, czy mi się śni” (153)

„Znów to samo, spóźniony seans tego samego filmu” (157).

Usunięta poza rzeczywistość ambiwalencja życia i śmierci wraca w wyobraźni, wyolbrzymiona, skarykaturyzowana, i ostatecznie — nie wahajmy się przyznać — groteskowa. Groteskowa za sprawą ambiwalencji samego języka:

„Góra trupów kotłuje się, skowycze, wyje” (156).

„Chwyciłem rękę trupa: dłoń jego kurczowo zawarła się wokół mojej ręki” (158).

I nagle pośród tego „seansu” zagłady, wyrastając bezpośrednio z doświadczenia bohatera zanotowanego słowami: „Parzy gardło spirytus. Głowa szumi, nogi uginają się, zbiera się na torsje” (155), wyłania się zagadkowa postać dziewczyny, która jest figuracją ukochanej bohatera (Tuśki, mają taki sam zegarek). Powtarza się znów owo pytanie nie-do-odpowiedzi („Słuchaj, słuchaj, powiedz, dokąd oni nas powiozą?”, 155), na które w rzeczywistości odpowiada milczenie bohatera, a w jego wyobraźni — utopijna prezentacja, przedstawienie sobie spotykających się „stron”, prezentacja, której karykaturalną konkretyzacją jest tytułowa formuła „Proszę państwa do gazu”.

„Oto stoi przede mną dziewczyna o cudnych, jasnych włosach, o ślicznych piersiach, w batystowej letniej bluzeczce, o mądrym, dojrzałym spojrzeniu. Stoi, patrzy mi prosto w twarz i czeka. Oto komora gazowa: wspólna śmierć, ohydna i obrzydliwa. Oto obóz: z ogoloną głową, watowane sowieckie spodnie na upał, wstrętny, mdły zapach brudnego, rozparzonego ciała kobiecego, zwierzęcy głód, nieludzka praca i ta sama komora, tylko śmierć jeszcze ohydniejsza, jeszcze obrzydlawsza, jeszcze straszniejsza” (155).

Oszustwo zamienia się w wymianę symboliczną: wyobraźniowa prezentacja spełnia się w rzeczywistości. Dziewczyna słyszy tę nie wypowiedzianą replikę, jakby wsłuchiwała się w głos wewnętrzny bohatera. „Już wiem — rzekła z odcieniem pańskiej pogardy w głosie, odrzucając w tył głowę; śmiało poszła w stronę samochodów. Ktoś ją chciał zatrzymać, odsunęła go śmiało na bok i wbiegła po schodkach na wypełnione już prawie auto. Zobaczyłem tylko z daleka bujne jasne włosy, rozwiane w pędzie” (155).

Co się tutaj dzieje? Śmierć powraca, co prawda jedynie w fantazmacie, jako obiekt komunikacji, zostaje uobecniona w życiu,

w życiu uchwyconym z całą jego bujnością pożądania. Owo przejście przez personifikującą życie dziewczynę w dobrowolnie wybraną sferę śmierci dokonuje się niejako z usunięciem dzielącej życie i śmierć granicy.

To jest właśnie owo restytuowanie „wymiany symbolicznej”, o której pisze Baudrillard. „Symbolika jest czymś, co kładzie kres owemu kodowi dysjunkcji i separacji terminów. *Jest ona utopią, która kładzie kres topikom duszy i ciała, człowieka i natury, rzeczywistego i nierzeczywistego, narodzin i śmierci.* W operacji symbolicznej oba terminy tracą swą zasadę rzeczywistości”<sup>27</sup>. Przywrócona zostaje wymiana między oboma terminami, ich ambiwalencja. „Nie ma więc, w planie symbolicznym, rozróżnienia na żywych i umarłych. Umarli mają inny status i to wszystko, co wymaga pewnych rytualnych środków ostrożności. Ale widzialne i niewidzialne nie wykluczają się, będąc dwoma możliwymi stanami osoby. Śmierć jest jednym z aspektów życia”<sup>28</sup>.

U Borowskiego dziewczyna przywraca wymianę symboliczną życia ze śmiercią: jako upostaciowanie życia i zarazem... upostaciowanie śmierci. Ambiwalentna figura przekroczenia, ale i uobecnienia opozycji.

„Którą drogą iść? Powiedz, dokąd nas prowadzą?”  
Nie rzekłem nic, któż śmiałby rzec: „do gazu!”  
Milcząc w oczy przeciągle spojrzała — z pogardą,  
I wybrała — drogę na auto...  
A któż z was żywych śmierć widział — bez winy?<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem, przypis 1.

<sup>29</sup> T. Borowski: \*\*\* (*inc. Jestem poetą*). W: I d e m: *Poezje*. Wybór i wstęp T. Drewnowski. Warszawa 1972, s. 170.

## Proza poety

W *Mojej córeczce* bohater powiada: „Mam takie niemądre przyzwyczajenie, że zawsze i wszędzie czytam wszystko, co jest wydrukowane. O każdej porze” (1, 32)<sup>1</sup>.

Ten rys jest wyraźnie autobiograficzny. Różewicz portretuje siebie jako namiętnego czytelnika. Tylko raz używa w tytule małych próz hasła *Namiętność*, i to właśnie wtedy, kiedy mówi o namiętności do czytania: „Jestem miłośnikiem słowa drukowanego. [...] Ale nie chodzi tu o szacunek, to jest namiętność. Rzucam się na afisze, wystawy księgarskie; czytam u siebie w pokoju, na wycieczce, na spacerze, przy obiedzie, śniadaniu, kolacji. Czytam przed zaśnięciem i po przebudzeniu. Kiosk z gazetami jest dla mnie czymś w rodzaju sklepu rzeźniczego dla psa. Ile tytułów, tyle gatunków mięsa i wędlin. Z przyjemnością wdycham zapach świeżych płacht gazetowych. Jestem potencjalnie gotów do wykupienia wszystkich gazet i tytułów” (3, 197).

Ślady tej niesłychanej żarłoczności czytelniczej widać wszędzie. Dodajmy do tego niespotykaną intensywność. „Przeczytałem *Zbrodnię i karę* może 15, a może 20 razy, we fragmentach czytam ciagle. Nie jest już lektura, ale częścią mojego życia. Mam takich książek kilka. Należą do najbliższej rodziny” (3, 202). Najważniejszą postacią w tym lekturowym świecie jest, zdaje się, Mickiewicz: „A kochałem (i Kocham) Mickiewicza tak, że żadna przywara, żadna śmieszność, żaden grzech nie miały wpływu

---

<sup>1</sup> T. Różewicz: *Proza*. T. 2. Wrocław 2004. Cytuję zawsze trzynomową edycję *Prozy* Tadeusza Różewicza, która ukazała się nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego (Wrocław 2004), oznaczając w nawiasie numer tomu i strony).

na moje uczucie. Kochałem i kocham Mickiewicza »całego«, kocham poetę i człowieka, któremu nic, co ludzkie, nie było obce” (3, 370).

Ileż to razy w zapisach sygnowanych autorskim „ja” pojawiają się te charakterystyczne przystanki: „Kupiłem miejscową gazetę, przysiadłem na ławce koło »Orbisu« i zagłębiłem się w mojej powszedniej lekturze” (3, 311).

Budzi się i czyta Słowackiego, co jakiś czas przez nikogo nie przymuszany czyta współczesnych sobie poetów. Zagłębia się w lekturze Wittgensteina, choć „Moje przygotowanie filozoficzne nie jest zbyt systematyczne i lektura Wittgensteina — mimo że czytam go od dwóch lat — sprawia mi ciągle duże trudności” (3, 218).

26 czerwca 1982 roku próbuje odtworzyć „dzień wczorajszy” spędzony w domu pracy twórczej: około południa czyta Ewangelię św. Jana, „po obiedzie — notuje — coś czytałem, ale nie pamiętam, co” (3, 347), potem podkreśla, że nie czyta gazet już od dwóch dni, przed spaniem wraca do Ewangelii. Całe popołudnie wypełnia telewizja. To jest też jakaś forma lektury. W Nowym Jorku godzinami gapi się w ekran telewizora, przerzucając programy. Z równą chłonnością rzuca się na obrazy w galeriach. „Tysiące obrazów. Wszystko się zamazało. Połączyło się [...] tak długo wpatrywałem się w te obrazy, aż zanikły w mojej pamięci” (2, 278).

Różewicz jest czytelnikiem wyjątkowo otwartym i wyrozumiałym, zawsze gotów do wzięcia na siebie winy za lekturę nieudaną, niedopełnioną. Tak będzie w przypadku Dantego: „[...] im dalej płynę, tym większa ogarnia mnie ciemność — i gorzej — ogarnia mnie nuda, zniechęcenie, strach, irytacja. Wreszcie odkładałem świętą księgę na rok, dwa, trzy. A potem historia powtarza się, ku mojemu wstydy i udręce” (3, 222).

Zawsze staje po stronie tych, których — tak czy inaczej — dotknęła czytelnicza niesprawiedliwość, lekturowa manipulacja czy wręcz nietolerancja. Bierze w obronę Eliota, kiedy dziennikarz szyderczo napisał, że tak naprawdę sławę zawdzięcza on „jednemu cienkiemu zeszytowi wierszy, które mało kto przeczytał” (3, 209). Na co Różewicz: „[...] moim zdaniem Pitman (tak się ów dziennikarz nazywał) to szkodnik i kulturalny głupiec” (3, 210). Jak pięknie pisze o Kraszewskim, zaatakowanym przez felietonistę słowami, że czytanie Kraszewskiego jest niezrozumiałym obrzędem. Na co Różewicz: „Kraszewski był pracowity i mądry. Znał swoją wartość i swoje miejsce w literaturze polskiej. [...] A ja

lubię go na swój sposób i cenię za wiele rzeczy. [...] Nie zamierzam głosić, że Kraszewski jest Zolą czy Dostojewskim, ale brońlibym go przed pobłażliwą pogardą moich współczesnych” (3, 214—215).

Ów pietyzm lektury obejmuje nie tylko dawnych i nowych mistrzów pióra. Różewicz ocala w swoim czytaniu stare szpargały, gazety, dokumenty. „Siedzę więc sobie w domu jak u Pana Boga za piecem i czytam: stare i nowe gazety, stare i nowe czasopisma literackie, stare i nowe książki... Czytam stare gazety. Gazety mają w sobie coś z wina; stare gazety mają jakby inny smak niż nowe, inny »bukiet«. Jakaż to ciekawa lektura [...]” (3, 187). I dalej: „Dopiero teraz, po przeszło pół wieku, czyta się te artykuły, wiersze, komunikaty jak antologię humoru, ułożoną przez mimowolnych Szwejków dziennikarskich. »Kawałki« te są czasem godne pióra jakiegoś Gogola albo Zoszczenki” (3, 189). Powstają z owej lektury urokliwe kolaże tekstowe, rozmaite centony (żeby przypomnieć *Białe małżeństwo*).

Rozpocząłem przegląd trzytomowego zbioru prozy Różewicza, który nosi datę 2004, od końca, od trzeciego woluminu, gdzie zgromadzono teksty owijające się wokół literatury, wokół — szerzej — rozmaitych lektur, które układają się w porządku określonym przez autora jako droga od bezinteresowności do zawodowstwa. „Przez wiele lat byłem bezinteresownym czytelnikiem poezji. Przyszedł grzech pierworodny, debiut książkowy, i ja grzeszny zacząłem wiersze rozbierać, podglądać, analizować, krytykować, oceniać, klasyfikować; byłem jeszcze zdolny do tkliwych uczuć, ale były to uczucia skażone. Nie jestem więc niewinnym czytelnikiem (czy są jeszcze tacy?), ale grzesznym zawodowcem” (3, 130).

Ten niezmordowany czytelnik źle znosi tylko jedną sytuację lektury, kiedy jej przedmiotem staje się on sam: „[...] nigdy nie byłem pewien, czy naprawdę jestem ciekaw realizacji moich sztuk teatralnych... obok zwątpienia uczucie zawstydzenia, które mi zawsze towarzyszy, kiedy słucham moich słów wygłaszanych publicznie przez aktorów (czy też inne osoby)...” (2, 272).

Bo też, i tutaj dotykamy sedna sprawy, Różewicz, trawestując zdanie pisarza dobrego i uczciwego, który wyznawał: „A ja wiem tylko jedno — że chcę pisać”, powiada: „A ja, pisząc, wiem tylko jedno — że nie chcę pisać. I nie tylko ja. Stąd rozpad, groteska, absurd, reportaż...” (3, 229). Powtarza: „[...] zawód pisarza jest w naszych czasach niemożliwy” (3, 229), ale zarazem wielokrotnie wyznaje, że swoje pisanie traktuje właśnie zawodowo.



Kto wie? Może właśnie owa forma czytania-pisania, jaką przybiera ogromna część prozy Różewicza, jest swoistym przewyżeniem tego, co dla poety stanowi najcięższy grzech: „aktorstwa w pisaniu”. Samo sformułowanie zaczerpnięte zostało od Brzozowskiego i należy do jego rozliczeń z modernizmem. Różewicz przejmuje hasło Brzozowskiego i pisze: „Aktorstwo w pisaniu. Choroba literatury. Największa choroba poezji” (3, 38). Przecież, jeśli chce się radykalnie odrzucić „aktorstwo w pisaniu”, nie pozostaje nic innego, jak milczenie: „Najdoskonalsza i ostateczna forma poezji” (3, 40).

Nie darmo jednak wyjawia Różewicz swą bezgraniczną miłość do Mickiewicza, nie przypadkiem sięga o świcie po wiersze Słowackiego. „Czasem myślę — powiada — że moja nienawiść do poezji ma swoje źródło w romantycznej miłości... Ta »trudna miłość« do poezji powodowała długie okresy zniechęcenia, milczenia... walczyłem z poezją jak z aniołem... równocześnie gniewało mnie, kiedy Witkacy i Gombrowicz podszczypywali poezję jak sztubacy dziewczynę na majówce szkolnej...” (3, 385—386).

Cytuję obficie te fragmenty, bo pokazują całą skalę głosu Różewicza w prozie, od patosu, przez autoironię, do szyderstwa i sarkazmu. Od sięgania po mit, tyleż zdegradowany, co przez iście romantyczną ironię jakoś reaktywowany (walka Jakuba z aniołem, 3, 286), po żółcią zabarwione złośliwości pod adresem wielkich wygranych współczesności: „Podejrzewam, że ich grymasy, uszczypliwości, drwiny i dowcipy brały się z ich »niemożności«, pisywali prześmiewcze poronione wierszyki-potworki... bo byli poetyckimi impotentami” (3, 386).

Ten wielki i nierozstrzygalny spór o rację pisania, jaki toczy z sobą poeta, zamyka się dla mnie formułą, którą bym chętnie przeniósł na prozę Różewicza. Formułą zaczerpniętą przezeń z listu Jastruna: „[...] tak już jest w tym ułomnym życiu, że niewiele daje się wysłowić i że to, co najistotniejsze, pozostaje może w cichych monologo-dialogach, jakie prowadzimy z kimś nieobecnym” (3, 387).

Do tej formy — „cichego monologo-dialogu z nieobecnym” — zaliczyć wypada nie tylko rzeczywiste wspomnienia o tych, którzy odeszli, przybierające postać prozopopei, jak teksty poświęcone Staffowi, Hierowskiemu, Wyce czy właśnie Jastrunowi. Należą tu także wszelkie zwroty ku nieobecnemu rozmówcy, bez których nie można wyobrazić sobie jakiegokolwiek aktu lektury. Przypomnijmy, że owa ulubiona w poezji żałobnej figura prozopopei została tak nazwana dzięki (jak uczy Paul de Man) aktowi „przydawania

maski lub oblicza" (*proposon poien*)<sup>2</sup>. W *Próbie rekonstrukcji Różewicz* zapisał w groteskowo dosłownej formie ten zabieg „przydawania maski lub oblicza”: „Wysuszyłem go przy ogniu. Na gładkiej już powierzchni rysowałem poślinionym palcem twarz. Ukształtowałem jego wargi. Zrobiłem jamę ustną. Wprawiłem mu język. Jakiż kłopot miałem z językiem. [...] A jednak namalowana przed chwilą twarz ożyła” (1, 206). Jak powiada de Man, prozopopeja charakteryzuje zarazem pisarstwo żałobne i autobiograficzne.

Bohater *Śmierci w starych dekoracjach* mówi w pewnym momencie o spojrzeniu w lustro: „[...] przyjrzałem się mojej twarzy, którą znam tak dobrze, a przecież jej nie pamiętam. Nie pamiętam ani jednej odbitki mojego oblicza w lustrze. Ani tego oblicza z okresu chłopięcego, ani tego z okresu młodzieńczego, ani tego z okresu męskiego. Nawet tego odbicia z zeszłego miesiąca albo tygodnia już nie pamiętam. A zdaje mi się, że znam własną twarz, bo przecież nie było dnia, żebym na nią nie spojrzał. Lepiej znamy twarze innych. A swoją twarz widzi się przez odbitkę fotograficzną” (2, 138).

Z pewnością autobiograficzne pisanie, które w rozmaitych postaciach wypełnia prozę Różewicza, jest sposobem „przydawania maski lub oblicza” samemu sobie. W tym wymiarze dramat Różewiczowski wspiera się na nieustannym pluralizowaniu świadectw: dzienników, wspomnień, listów, wierszy, wykładów, recenzji, wypowiedzi publicznych i prywatnych, w których odsłaniają się coraz to nowe wcielenia podmiotu autorskiego (nowe jego maski?).

Pisarska prozopopeja staje się więc figurą walki o wizerunek własnej twarzy, o tożsamość. We wspomnieniu o Karolu Kuryłku pod tytułem *Tożsamość* Różewicz pisze: „Od pierwszego do ostatniego naszego spotkania Karol Kuryluk pozostał w moim wspomnieniu jednym i tym samym człowiekiem. Wiele ludzi zmieniało w tym czasie swoje poglądy, przyjaźnie, światopoglądy, twarze... Przemieniali się w moich oczach, zmieniali, demaskowali... Ustalenie ich tożsamości było dla mnie tak trudne, że kontynuowanie znajomości stało się niemożliwe” (3, 89).

„Najszybciej starzeją się utwory, do których użyte zostały kostiumy i maski” (3, 38) — pisze Różewicz, zakreślając granicę, poza którą wypowiedź poetycka osiągnąć może stan „utworu bez

<sup>2</sup> P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przełożyła M.B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 314.

maski, bez kostiumu" (3, 41). „Krytycy — ciągnie myśl Różewicz — mówili u nas o »sprozaizowaniu« poezji. Była to opinia powierzchowna i błędna. Właśnie utwory powstałe w sytuacjach krańcowych, granicznych, utwory »sprozaizowane« stworzyły poezji możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia" (3, 41). „Proza" stanowi tutaj właśnie ów punkt graniczny, choć, jak widzimy, określa ona nie tyle sytuację „zdemaskowania" wypowiedzi, ile raczej szczególną sytuację „przydawania maski lub oblicza" w geście pisania żałobnego i autobiograficznego zarazem. Stąd dialektyka maski u Różewicza, który otwierał swój pierwszy tom poetycki właśnie wierszem zatytułowanym *Maska*, nie ustając przez całą swą twórczość w demaskowaniu „poetyckiego tańca". Zapis tych zmagania, rozgrywanych pomiędzy biegunami poetyckiej maski i niosącego ocalenie „sprozaizowania", w niezwykle sposób dramatyzuje ostatni z trzech tomów prozy Różewicza.

A fikcje Różewicza? Jego reportaże? Trzeba by im poświęcić osobne rozważania. W układzie dwóch pierwszych tomów widoczny jest zamysł, aby ukazać, jak proza Różewicza przesuwają się od wzorca, powiedzmy skrótowo (i nie bez pewnego zaskoczenia): Prusowskiego (tom 1), do wzorca groteskowego, z *Moją córeczką* i *Śmiercią w starych dekoracjach* (tom 2). I tutaj, być może, przydatna okazuje się formuła mówiąca o „cichych monologo-dialogach" rozciągających się pomiędzy tonacją współczucia a tonacją szyderstwa. Pomiedzy współczującym udzieleniem głosu a sarkastycznym zobrazowaniem języka. Zdumiewające, jak w tych drobniejszych i większych prozach zapisały się historyczne doświadczenia mieszkańców miasta R. i okolic, Gliwic, Wrocławia, Krakowa, Warszawy, jak obfity dokument życia polskiego obejmujący ponad pół wieku stworzył Różewicz, posługując się techniką miniaturzysty raczej niż twórcy rozległych panoram. Bardziej metodą kolażu niż upewniającą w ciągłości świata i jego doświadczania narracją. Skalę owej historycznej penetracji, sięgającej przedwojnia, okupacji i lat powojennych, powiększają zapisy podróży, które są nieustającym odkrywaniem coraz szerszych kręgów cywilizacji Zachodu oglądanej nieufnym okiem przybysza z Europy Środkowej. Ileż takich miniaturowych konfrontacji przybysza ze Wschodu ze światem Zachodu zapisał w mikroskali poeta: pierwszy lot, pierwsze lądowanie, pierwsze wyjście na międzynarodowe lotnisko, pierwsza noc w hotelu, pierwsza audyencja w Watykanie. Zarazem Różewiczowskie opowiadanie roi się od informacji gazetowych, radiowych, telewizyjnych, które po latach osiadają niby nawarstwienia skamielin. Oto

są pokłady, które w narracjach Różewicza odsłonił upływający czas. Ale zawsze na pierwszym planie słychać tu „cichy monolog-dialog”, w którym do głosu dochodzą nieobecni: skrzywdzeni i poniżeni, śmieszni i groteskowi, którzy wciąż zdają egzamin dojrzałości, odpowiadając na „pytania dotyczące najważniejszych problemów życia” (1, 212). „Takie pytania, pytania najważniejsze, zadają dzieci, prorocy, ludzie chorzy, podlotki i uczniowie gimnazjalni” (1, 212).

W *Dzienniku z partyzantki* pod datą 4 VIII 1944 Różewicz zapisał swoje *credo*, które mogłoby stanowić motto ułatwiające czytelnikowi podróż po trzech liczących grubo ponad tysiąc stron tomach tej prozy. „Tragiczne nastroje zupełnie opadły. Jestem bardzo ciekawy, jak ułoży się przyszłość. [...] Na pewno przyjdą dni, kiedy wszyscy będziemy obywatelami świata. Zawsze można znaleźć miejsce na Ziemi, i to swoje miejsce. Trzeba życie pogłębiać, gdyż nie ma nic poza życiem. Dlatego właśnie trzeba je pogłębiać i musi być ono piękne” (2, 228).

## Poezja zaimków O *Prześłaniu Pana Cogito*

„Idź dokąd poszli tamci”<sup>1</sup>.

Pierwszy wers *Prześłania Pana Cogito* tak się zaczyna. Regularny, tradycyjny trzynastozgłoskowiec, ze średniówką po siódmej sylabie, mający w dodatku sześć wyraźnych zestrojów akcentowych, dających odległe odczucie heksametru. Skorzystajmy w większym stopniu niż zwykle z przystanku, jaki oferuje średniówka, zatrzymajmy się dłuższą chwilę, nim pozwolimy zabrzmieć drugiej części wersu. Czy mamy do tego prawo? Tak, jeśli powołamy się na krótki zwykle oddech wierszy o Panu Cogito, choćby tego, który poprzedza *Prześłanie (Pan Cogito o postawie wyprostowanej)*.

W tej pierwszej połówce wersu tyle informacji: akt mowy wyrażony rozkaznikiem „idź”, relacja osobowa zawarta pomiędzy owym rozkazującym, ale niewidocznym JA oraz podobnie skrytym w rozkazniku TY, wreszcie najsilniej zaznaczona osobnym słowem obecność TAMTYCH. Ani owego TY, ani zwłaszcza owego JA nie zobaczymy właściwie do końca wiersza Herberta. A przecież rozkaznik, dominujący tutaj bez reszty, nawiązuje niewątpliwie do archaicznej formuły przykazania, która nie tylko nie ukrywa *dramatis personae* owego aktu mowy, jakim jest dawanie przykazań, ale wręcz te osoby eksponuje. Tak jest na górze Synaj, kiedy Bóg zwraca się do Mojżesza, określając najpierw, do kogo będzie mó-

---

<sup>1</sup> Z. Herbert: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1982, s. 255. Stąd wszystkie cytaty.

wić, a do kogo nie: „[...] a wstąpisz ty i Aaron z tobą; lecz kapłani i lud niech nie przestępują granic, ani wstępują do Pana, by ich snadź nie pobił” (*Exodus*, 19, 24; tłum. J. Wujek<sup>2</sup>), a następnie bardzo jednoznacznie dookreślając mówiące JA: „Jam jest Pan, Bóg twój, którym cię wywiódł z ziemi Egipskiej, z domu niewoli” (*Exodus*, 20, 2; tłum. J. Wujek).

Czym jest w wierszu Herberta owo tytułowe „przesłanie”, jeśli nie swego rodzaju „przykazaniem”? Bo jeśli nawet zgodzić się z Aleksandrem Nawareckim, że chodzi tu o „ostatnie słowo”<sup>3</sup>, to należy je przecież uznać za wyraz ostatniej woli, a więc woli, która przykazuje, co należy uczynić. I od owego przykazania nie można się już odwołać do tego, kto przykazuje, skoro nie ma go pośród żywych. Stąd szczególnie prestiż ostatniej woli, nikt bowiem nie może zwolnić z jej wykonania. Mówiąc na marginesie, uznanie, jak to czyni Nawarecki, *Prześłania Pana Cogito* za rodzaj prowansalskiego *envoi* na tle całego tomiku traci na doniosłości interpretacyjnej, gdy zważymy, że nie jest to wcale ostatni wiersz Herberta sygnowany „Pan Cogito” i że funkcjonuje on z powodzeniem (o czym zresztą Nawarecki ciekawie pisze) jako tekst osobny. Byłbym raczej zdania, że owo „przesłanie” w tytule oznacza tyle, co przekazanie zasadniczego pouczenia, znaczeniowo najbliższego właśnie przykazaniu.

Tak czy inaczej, „przesłanie” jest określeniem aktu mowy, jaki zostaje w wierszu spełniony, co stawia nas wobec problemu „fortunny” owego aktu mowy, czyli warunków jego skuteczności, a więc możliwości potraktowania go z powagą i przyjęcia określonej postawy czy wykonania określonej czynności, jakiej ów akt mowy się od odbiorcy domaga. Jeśli za punkt odniesienia wszelkich tego rodzaju „prześlań”, będących w istocie zaleceniami, nakazami, „przykazaniami”, uznamy archetypalną sytuację z księgi biblijnej, to bez trudu zauważymy, iż warunkiem fortunny podobnych aktów mowy jest pozycja autorytetu<sup>4</sup>, jaką przyjmuje jednoznacznie i wyraźnie mówiące JA („Jam jest Pan, Bóg twój, którym cię wywiódł z ziemi Egipskiej, z domu niewoli”, *Exodus*,

<sup>2</sup> Sięgam do tradycyjnego przekładu ks. J. Wujka, jako do tekstu, który kształtował odbiór *Pisma Świętego* przez stulecia.

<sup>3</sup> A. Nawarecki: *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu Herberta „Prześłanie Pana Cogito”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Redakcja A. Nawarecki, D. Pawelec. Katowice 1999.

<sup>4</sup> Tej kwestii — pozycji autorytetu u Herberta — poświęciła w dużej mierze swoją monografię Herberta D. Opacka-Walasek: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*. Katowice 1996.

20, 2; tłum. J. Wujek). Otóż tego warunku akt mowy w wierszu Herberta jaskrawo nie wypełnia, pozbawiony jakiegokolwiek JA, zaledwie sugerowanego w gramatycznej postaci czasowników pozostających z reguły w imperatywie. Wszak — można na to odpowiedzieć — tym, kto mówi w *Przesłaniu...* JA, jest Pan Cogito, to jest przecież jego — Pana Cogito — przesłanie. *Przesłanie Pana Cogito*.

Zwróćmy tedy uwagę, że nawet Stwórca, gdy tylko podaje swe przykazania, wskazuje na charakter, w jakim je podaje. Określa, jako kto przykazuje, choć przecież mówić tego by nie potrzebował, skoro „jest tym, który jest” („Jeżeli mi rzeką: które jest imię jego? Cóż im powiem? / Rzekł Bóg do Mojżesza: Jam jest, którym jest.” *Exodus*, 3, 13—14; tłum. J. Wujek). Tymczasem swoje przesłanie Pan Cogito wypowiada skryty za gramatyczną formułą, objawiony poza tekstem wiersza jedynie w tytule.

Oto więc pierwsze, podstawowe pytanie interpretacyjne, które nasuwa spełniający się w wierszu Herberta akt mowy: pytanie o to, kto mówi. Lub inaczej, pytanie o to, w jakim charakterze formułuje swoje przesłanie Pan Cogito. Jako kto przykazuje, szczerze posługując się trybem rozkazującym?

Zdaje się, że dysponujemy już częściową odpowiedzią na to pytanie, zawierającą się pośrednio właśnie w owej od razu zauważalnej nieobecności tego, kto mówi. Pan Cogito mówi jako nieobecny. Nie jest to przecież, jak chciałby Nawarecki, wypowiedź pożegnalna, takie bowiem wypowiedzi są u Herberta z reguły pełne obecności mówiącego podmiotu, zaznaczającej się choćby — jak w *Pożegnaniu* z tomu *Elegia na odejście* — czasownikami: „mieszkam” — „jestem” — „jestem”<sup>5</sup>. W *Przesłaniu...* słyszymy niby głos zza grobu, wypowiadający swoje przykazania niczym ostatnią wolę.

Jeśli chodzi o TY, jego obecność w *Przesłaniu...* wykracza poza gramatykę. Wykracza przecie niedaleko, bo w sferę owych językowych widm, bytów niepełnych, zastępczych, jakimi są zaimki. Przede wszystkim zaimki dzierżawcze: „twój”, „twoja”, „twoi”. W co wyposażone zostaje tym sposobem TY? Wystarczy wyliczyć: w „twoją ostatnią nagrodę”, w „Gniew twój”, w „twoją siostrę Pogardę”, w „twój pogrzeb”, w „twój uładzony życiorys”, w „błazeńską twarz”, „twój ciepły oddech”, „twoją ciemną gwiazdę” w piersi, czyli twoje serce. I jeszcze w „twoją moc” w kolokwializmie: „nie w twojej mocy”.

<sup>5</sup> Z. Herbert: *Elegia na odejście*. Wrocław 1993, s. 22.

Bez trudu zaprowadzimy tutaj porządek, układając owe atrybuty TY w co najmniej dwa kręgi. TY jest rozdzielone na to, co wewnętrzne, doświadczane jakby od wewnątrz ciała i psychiki: czuje swój ciepły oddech, serce w piersi, a także swoją niemoc, swój gniew i pogardę. Oraz na to, co zewnętrzne, uginające się, poddające się lepiącemu je spojrzeniu z zewnątrz, spojrzeniu Innego. Ma zatem błazeńską twarz, otrzymuje ostatnią nagrodę, urządzają mu pogrzeb, piszą jego uładowany życiorys. Ten rozłam TY na owe sfery wewnętrzności i zewnętrznego jest niezwykle wyraźny, wzmocniony jeszcze środowiskiem, skąd pada owo deformujące spojrzenie Innego. O ile pozostające poza światem żywych JA nie lokuje się w żadnej przestrzeni, ani fizycznej, ani społecznej, o tyle TY umieszczone zostało w środowisku społecznym aż nadto wyrazistym. Środowisku ludzi na kolanach, odwróconych plecami, obalonych w proch, poniżonych i bitych, szpiclów, katów, tchórzów, zdradzonych, chłostających śmiechem i popełniających zabójstwa na śmietniku. To środowisko też sygnowane jest zaimkami — CI oraz ONI.

Jest wszak w całym *Przestaniu*... jeden punkt, w którym ów rozdział pomiędzy to, co dla TY wewnętrzne, a to, co dla niego zewnętrzne, ulega niejako zawieszeniu. W opozycji do owych znajdujących się w środowisku społecznym na zewnątrz TY, w środowisku TYCH czy ONYCH, w opozycji do nich pozostają właśnie TAMCI, o których mowa w pierwszym wersie: „Idź dokąd poszli tamci”. TAMCI wracają na zakończenie wiersza jako „twoi przodkowie”. Należą więc oni jako przodkowie właśnie do „mnie” wewnętrznego, zgodnie z zasadą, o której mówi pierwszy wiersz cyklu *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, dyskretnie przypomniany w *Przestaniu*... („oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz”). Tam owi przodkowie, odchodząc w śmierć,

darli palcami mury i nagle z wielkim krzykiem  
spadali w próżnię by powrócić we mnie.

Są więc oni niejako wewnątrz TY, ale zarazem wobec niego na zewnątrz, gdzieś w miejscu określonym jeszcze jednym zaimkiem: DOKĄD, w słowach „Idź dokąd poszli tamci”.

Zaiste, można by nazwać *Przestanie Pana Cogito* poezją zaimka!

Żeby dokończyć i dopełnić ową topologię wiersza, powiedzmy w końcu, że ma on jeszcze jedno środowisko, środowisko natury. Herbert wylicza: źródło zaranne, ptaka o nieznanym imieniu, dąb



zimowy, splendor nieba, światło na murze. I te byty mają osobny, określający je zaimek, po raz pierwszy zaimek rodzaju żeńskiego: ONE. Ową konotację żeńskości natury wzmacnia rodzaj przykazania, jakie stosuje się właśnie do owych bytów oznaczonych jako ONE. JA każe je kochać, kochać bez wzajemności, bez nadziei na możliwe z ich strony „pocieszenie”, kochać bezinteresownie, a zarazem spełniając miłość strzegącą od „oschłości serca”, która grozi „dumą niepotrzebną”.

*Przestanie...* odwołuje się tu do Kantowskiego pojęcia wzniosłości. Jak pisał Kant: „[...] wydajemy o przyrodzie sąd jako o wzniosłej nie dlatego, że budzi lęk, lecz dlatego, że apeluje do tkwiącej w nas siły (która nie jest przyroda), by wszystko to, co jest przedmiotem naszej troski (dobra [doczesne], zdrowie i życie) uważać za coś małego i by dlatego jej potęgę, której w tym zakresie niewątpliwie podlegamy, mimo to nie uważać za coś, co ma w stosunku do nas i naszej osobowości taką przemoc, że mielibyśmy się przed nią korzyć w wypadku, gdyby szło o najwyższe nasze zasady, ich utrzymanie i wprowadzenie w czyn. Przyrodę nazywamy więc tutaj wzniosłą jedynie dlatego, że wznosi ona wyobraźnię do unaoczniającego przedstawienia takich wypadków, w jakich umysł może odczuć własną wzniosłość swego powołania i [swą wyższość] nawet nad przyrodą”<sup>6</sup>.

Sądzę, że przykazując praktykowanie wzniosłości, JA odróżnia dumę potrzebną od „niepotrzebnej”, o której mówi. Ta druga, „niepotrzebna” obejmowałaby owe przedmioty troski codziennej, o jakich mówi z dystansem Kant, pierwsza zaś, дума potrzebna — owo odczucie przez rozum „wzniosłości swego powołania”. Nie możemy przecież zapominać, że przesłanie wychodzi od Pana Cogito, czyli właśnie od *cogito*, od rozumu.

Co zatem przykazuje rozum owemu TY rozłupanemu na to, co wewnętrzne, i to, co zewnętrzne, na cielesne i duchowe z jednej oraz społeczne z drugiej strony?

Pora przeczytać wreszcie cały pierwszy wers do końca.

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu

Dokąd? — „do ciemnego kresu”. Czyli do miejsca, które jest kresem, końcem oraz ciemnością, pospolitym wyobrażeniem nicości. Dokąd? Do nikąd?

---

<sup>6</sup> I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Przełożył J. Gałęcki. Warszawa 1986, s. 159.

Po co? — „po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę”. Czyli po nic?

Co przykazuje zatem owym paradoksalnym słowem Pan Cogito? Podażać za TAMTYMI do końca, do „ciemnego kresu”, „po złote runo nicości”. Bez żadnego nadużycia można powiedzieć, że obie części pierwszego wersu, ta przed średniówkową pauzą i ta po średniówce, odnoszą się do siebie tak samo, jak elementy składowe metafory „złote runo nicości”. Ich dziwna relacja przypomina ciosy zadawane w pojedynku: pierwszy element zostaje odparowany przez drugi, stanowiący jego zaprzeczenie. Nie wahałbym się powiedzieć: wymazanie, wyzerowanie.

Seria przykazań Pana Cogito układa się według tej zdumiewającej figury zaprzeczenia, powtarzanej jako logiczna struktura negacji za owym tylekroć przytaczanym pierwszym wersem.

Mówi więc Pan Cogito: „Gniew twój bezsilny niech będzie”, wnosząc przeciwieństwo do gniewu „silnego”, takiego choćby, jak opiewany w *Iliadzie* gniew Achillesa.

Gniew Achilla, bogini, głoś, obfity w szkody,  
Który ściągnął klęsk tyle na greckie narody,  
Mnóstwo dusz mężnych wcześniej wtrącił do Erebu,  
A na pastwę dał sępom i psom bez pogrzebu  
Walające się trupy rycerskie wśród pola<sup>7</sup>

W tle owego straszliwego pobojowiska Pan Cogito mówi też o pogrzebie, konwencjonalnym i płaskim finale bezsilnego Gniewu, któremu towarzyszy siostra Pogarda:

[...] oni wygrają  
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzuca grude

Zdumiewające, że Pan Cogito buduje konsekwentnie tę strukturę także na poziomie metatekstowym, przykazując powtarzać — znów tak określone, aby się nawzajem wykluczały, wyzerowywały — „wielkie słowa”, które okazują się jednocześnie zaledwie „starymi zaklęciami”, „bajkami i legendami”. Bajkami należącymi, co prawda, do „ludzkości”, która wszak w tym kontekście, jako „wielkie słowo”, podlega raczej działaniu ironii, skoro nie potrafiła przez wieki wynaleźć niczego lepszego niż owe „zaklęcia” i „bajki”.

<sup>7</sup> Homer: *Iliada*. Przełożył F.K. Dmochowski. Opracował T. Słanko. BN II, 17. Kraków 1922, s. 1.

TAMCI to nikt inny, tylko bohaterowie owych bajek: Gilgamesz, Jazon, Hektor, Roland. Heroiczni w swej pysze, owej starożytnej *hybris*, jak Gilgamesz, najstarszy bohater ludzkości, szukający — wobec perspektywy „ciemnego kresu” — uwiecznienia swego dobrego imienia.

To nie są bohaterowie rozumu, nie powinni imponować Panu Cogito.

Oliwier w *Pieśni o Rolandzie* powie kilka słów prawdy swemu towarzyszowi broni, po czym obaj staną do boju ramię w ramię. Oto te jego słowa: „Towarzyszu, to twoja wina, bo dzielność roztropna a szaleństwo to są dwie różne rzeczy, a miara warta jest więcej niż zarozumienie. Jeśli nasi Francuzi pomarli, to przez twoją płochość! [...] Na naszą zgubę oglądaliśmy, Rolandzie, twoją dzielność”<sup>8</sup>.

Zdawałoby się, że z ust Pana Cogito wyjść może pochwała „dzielności roztropnej”, a nie owej dzielności szaleństwa, która wiedzie do zguby, do śmierci. Bo jej źródłem jest „zarozumienie”, które wróg nazwie „pycha”. Oto słowa Ganelona do Karola odwołujące się do rzeczy „dobrze znanej”: „Znasz dobrze pychę Rolanda; to cud, że Bóg ją tak długo cierpi”<sup>9</sup>.

Nawet przykładny wódz, syn, mąż i ojciec, jakim jest Hektor, ulega na koniec, zrozumiałwszy odwrócenie się bogów, już tylko pragnieniu chwały, czyli — jak wszyscy TAMCI — pragnieniu pamiętnej śmierci.

Nieraz mię jednak dawniej zbawiły te bogi,  
Dziś chcą, by się uścił na mnie wyrok srogi.  
Lecz nie dokaże wyrok, bym nikczemnie zginał;  
Spełnię czyn, którym będę w późne wieki słynał<sup>10</sup>.

Tą mową się — jak pisze Homer polszczyzną Dmochowskiego — „rycerz w szlachetnym czuciu ubezpiecza”<sup>11</sup>. Wobec „wyroku srogiego”, który miałby mu owo „rycerskie czucie” odebrać, pozwalając mu tylko „nikczemnie zginać”. Ale znów można to, co „ubezpieczające”, więc, jak rozumiem, utwierdzające szlachetne uczucia rycerza, odczytać inaczej. I znów przeciwnik, śmiertelny

---

<sup>8</sup> *Pieśń o Rolandzie, Dzieje Tristana i Izoldy, François Villon, Wielki testament*. Przełożył T. Żeleński (Boy). Warszawa 1973, s. 61.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>10</sup> H o m e r: *Iliada...*, s. 338.

<sup>11</sup> Ibidem.

przeciwnik Hektora — Achilles — wypowie te słowa: „Nie dała ci pomyśleć duma zaślepiona”<sup>12</sup>.

Tych dialogów, tego pluralizmu racji Pan Cogito nie słyszy. Raczej każe się swemu TY „w szlachetnym uczuciu ubezpieczać” powtarzaniem „bajek i legend”, które powstały już z takiego „ubezpieczania” się przez TAMTYCH.

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy  
bo tak zdobędziesz dobro [...]

Już wiemy, że owym dobrem nie może być nic innego niż chwalebna śmierć, która nie da się „zdobyć”, bo nie może być zdobyczą — jako bezpowrotna utrata życia.

Skończył, a śmierć czarnemi skrzydły go powlecze,  
Dusza z członków prześlicznych do Hału uciecze,  
Młodości miłe rzuca siedlisko na świecie. —  
Już nie mógł Hektor słyszeć, a on mówił przecie<sup>13</sup>.

Może więc Pan Cogito powiedzieć, powtarzając swoją podstawową figurę zaprzeczenia: „bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz”.

Musimy więc w końcu stwierdzić, że *Prześłanie...* ma jako całość ową paradoksalną strukturę samozaprzeczenia. JA, które jest Cogito, mówi TY, rozdartemu na nieprzystające do siebie światy: wewnętrzny — Gniewu i Pogardy, i zewnętrzny, dla którego ma wyćwiczoną przed lustrem błazeńską twarz, aby pozostało „wierne” czemuś, co niekoniecznie w samym *cogito* może liczyć na jakiekolwiek potwierdzenie. A więc wierne bohaterom bajek i legend, „obroncom królestwa bez kresu i miasta popiołów”. Bo tylko wtedy będzie przyjęte „do grona zimnych czaszek”.

Czymże więcej jest tedy owo przesłanie, *Prześłanie Pana Cogito*, przesłanie rozumu, przesłanie *cogito*, niżli przyznaniem się, że nie ma ono jako *cogito* żadnego przesłania, że nie potrafi dać innych przykazań prócz zalecenia, aby powtarzać stare zaklęcia: idź, bądź odważny, strzeż się, czuwaj. Powtarzać, powtarzać, powtarzać...

„Bądź wierny Idź”.

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 339.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 340.

## Pejzaż wewnętrzny Zagłębia Dąbrowskiego

Wkraczając do literatury polskiej, pejzaż Zagłębia Dąbrowskiego od razu staje się odbiciem, widowym ekwiwalentem wnętrza duszy, pejzażem wewnętrznym:

Stajemy w podziemiach. Z lampkami dokoła  
Jak gnomy szarzeją górnicy.  
[.....]  
Twa dusza to także podziemia, gdzie w mroki,  
Och, promień nie padnie wesoły!<sup>1</sup>

Tak samo Judym, kiedy po raz pierwszy zobaczy pejzaż Zagłębia jako „martwe grunta, których racja bytu zniweczona została”, będzie „spoglądał na nie jakby na krajobrazy swej duszy”<sup>2</sup>.

Bo też krajobraz zewnętrzny Zagłębia stanowi wyzwanie dla wyobraźni.

Żeromski powiada w imieniu Judyma, że „coś widział w tym wszystkim, czego rozum nie ima i czemu wyobraźnia nie jest w możności dotrzymać kroku...”<sup>3</sup> Urodzony już po śmierci Żeromskiego poeta, którego debiut wypada po drugiej wojnie, dedykuje Sosnowcowi wiersz zakończony podobnym wyznaniem:

---

<sup>1</sup> A. Niemojewski: *Ludzkie kretowisko*. W: Idem: *Wybór wierszy*. Opracował i wstępem poprzedził M. Piechal. Warszawa 1983, s. 63.

<sup>2</sup> S. Żeromski: *Ludzie bezdomni*. Warszawa 1999, s. 307

<sup>3</sup> Ibidem.

Miasto rodzinne, odpuść mi niemotę,  
ona z języka nie nazbyt giętkiego,  
który — a chciałby — powiedzieć nie umie  
tego, co w sercu, i tego, co w głowie<sup>4</sup>.

Tadeusz Uragacz buduje więc hiperbole, powiadając, że „gdyby Bóg pisywał wiersze, On by to miasto umiał ująć w słowa”. Ale — wyznaje poeta — „Ja tego nie umiem”.

*Polonia irredenta* Niemojewskiego, która była pierwszym i od razu najważniejszym poetyckim zapisem Zagłębia jeszcze u schyłku XIX wieku, zaczyna się od wiersza *Trupie pole*, który przecież musi nam natychmiast przypominać owe kłujące oczy Judyma „martwe grunta” z *Ludzi bezdomnych*. Obraz jest dosłowny, poeta chciałby, co objaśnia w przypisku, dać „Opis pól, spod których wydobyto węgiel systemem rabunkowym”<sup>5</sup>. Wiadomo, że są to tak zwane „szkody górnicze”, pola, których „przez wiele lat uprawiać nie można z powodu ustawicznego zapadania się pozłomów”. „Celem ostrzeżenia przechodniów pola te — tłumaczy Niemojewski — otoczone są słupami; zamiast napisów namalowane są trupie główki”. Na owych reportażowych obserwacjach młodopolski poeta nadbudowuje metaforyczny komentarz: trupie główki znaczą — niby słupy Herkulesa — koniec pewnego świata, koniec świata kultury, a raczej punkt graniczny jej zwycięskiego pochodu:

Zapadłe pustkowia, gdzie pochód kultury  
Swe słupy ustawił wokół.  
[.....]  
Głów trupich rząd groźny zapadłą ziemię  
Otoczył i wytknął dla żywych granicę,  
Te godła — kultury trofeje!  
Stój! Nie idź za słupy! Tam ziemia się chwieje,  
Za skarby się pomści wydarte!...<sup>6</sup>

Wyłaniają się więc powoli paradoksy poetyckiego, wyobraźniowego doświadczania Zagłębia: zdewastowana, prawdziwie „jałowa” ziemia, modernistyczna „ziemica”, niewątpliwa figura matki, czy

<sup>4</sup> T. U r a g a c z: „*gdyby Bóg pisał wiersze*”. W: *Zagłębie poetów. Antologia*. Wybór i opracowanie M. Kisiel i P. Majerski przy współudziale W. Wójcika. Przedmowa M. Czarski. Wstęp M. Kisiel i P. Majerski. Katowice 2002, s. 79. Stąd dalsze cytaty.

<sup>5</sup> A. Niemojewski: *Wybór wierszy...*, s. 79. Stąd dalsze cytaty.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 55.

nawet macicy, łona, które w naturalnym, więc rolniczym, porządku jest zapładniane i rodzi, zostaje poddana jakiejś aborcji, ograbiona ze swego płodu. W swoistej fantazji geologicznej, jaką roi Judym w podziemiach kopalni, mamy taki właśnie obraz: „Długie prace przyrody, nie dające się myśłą ogarnąć zaczyny i odczynienia, człowiek chwyta jako łup swój za pomocą pracy krótkotrwałej, chytrej i ułatwionej. Przychodzi w święte czeluście z bladym płomykiem i krótkim swoim kilofem. Siłą nędznego ramienia wyniesie to, co tu schował ocean. Bierze cały pokład do cna, od wychodni do upadu, zgrzebie okruszyny i na świat wyda. Zostawi tylko hałdę na wierzchu i próżnię w głębinie”<sup>7</sup>.

Ta konstrukcja metaforyczna jest szalenie konsekwentna: hałdy pozostałe po „wydaniu na świat” dóbr ziemi, przedstawiają się oczom Judyma „jak krwawe, zaognione obrzęknięcia tej schorzałej, zmaltretowanej ziemi” (306). „Porozdzierana ziemia”, czytamy dalej ową lekcję przestrzeni Zagłębia, nie zarasta zielenią, bo „już nie ma siły okryć trawą swoich obnażeń” (306); „[...] wszystko na jej powierzchni, co tylko słońce zasieje, wytracają” — „czarne prochy” (306). Czarny miał jest jak „łata na poszarpanej odzieży” (306), a „zohydzona woda” glinianek „ropieje” (368).

Najbardziej przejmujące ujęcie doświadczenia owej śmiertelnej pustki „ziemi jałowej” znajdziemy u Żeromskiego w obrazie wody uwięzionej w kałużach, z których nie ma odpływu. Nie możemy zapominać, że w modernizmie płynąca strumieniem woda była nadrzędną metaforą życia zarówno biologicznego, jak i psychicznego. Woda stojąca wyobrażała śmierć. Żeromski doprowadza ten obraz do hiperboli: „W sąsiedztwie tych skupień ukazywały się oczom jamy ogromne, głębokie, w których stała, nie mając gdzie odpłynąć, brudna, splugawiona, żółtoryża woda. Judyma widok tych dołów przyprawiał o smutek niewysłowny. Był to bolesny obraz sromoty. Nie może nigdzie odpłynąć, odejść, uciec, ruszyć się ani w tył, ani naprzód, nie może nawet wsiąknąć i bez śladu, bez pamięci śmiercią zginać. Nie służy już do niczego, bo ani za napój, ani za środek oczyszczenia jakiegokolwiek ciała. Nie dano jej nawet odbijać w sobie chmur i gwiazd niebieskich. Jak oko wybite, patrzy w górę ze straszliwym błyskiem, z niemym krzykiem, który goni człowieka. Przeklęta od wszystkich służy za zbiornik zarazy. I tak musi istnieć na swoim miejscu bez końca, bez śmierci” (305—306).

<sup>7</sup> S. Żeromski: *Ludzie bezdomni...*, s. 327. Dalsze cytaty z podaniem stron w nawiasach.

Wybite oko ziemi-matki, ziemi „wciąż przetrząsanej [...] dla wydobycia metodą rabunku tego, co zawiera” (305), oko patrzące z „niemym krzykiem” jest obrazem „sromoty”. Judym, który w „ciemnych i brudnych figurach” ludzi Zagłębia rozpoznaje i wita utraconych rodziców, idąc za głosem „najbardziej istotnego uczucia wewnętrznego” (321), także z ziemią Zagłębia łączy się więzią „sympatii”: „I płakał we wnętrzu duszy swej nad tą ziemią. Jakiś łańcuch niezgłębionej sympatii spoił go z tymi miejscami” (307).

W czasie wizyty pod ziemią do mózgu Judyma „przywiera” obraz skulonych, starych górników, czekających we wnętrzu ziemi na chwilę, „kiedy wejdą w jej zimne łono na »szychtę« wieczną” (326). Zamykająca cykl życia śmierć okazuje się więc tylko powrotem w maczyne łono ziemi. Sympatia z ziemią, owo wmyślenie się w jej racje, prowadzi do odwrócenia perspektywy, do narracji poprowadzonej z jej „macierzystego” punktu widzenia: „Ziemia nie oddaje swej pracy i swego dorobku bez walki. Prosta i obojętna jak dziecko, od człowieka uczy się zdrady. Czyha na niego z bryłami, które ruszył, ażeby mu je cisnąć na głowę, gdy się nie obejrzy. Rozsiewa w jego komorach śmiertelne gazy i czeka, jakby w niej biło serce pana puszcz zmarłych — tygrysa. Wylewa zaskórne, niewidzialne wody. Spuszcza ciemne jeziora [...]” (328).

Na podobnej „sympatii” oparty został wiersz *Żmija* Niemojewskiego, który możemy porównać z jego opowiadaniem (z tomu *Listopad*, 1896<sup>8</sup>) tak samo zatytułowanym i stanowiącym prozatorskie opracowanie tego samego pomysłu (pomysłu, który będzie ponawiany w literaturze śląskiej przez Gustawa Morcinka). Niemojewski objaśnia: „Opis walcowni drutu żelaznego. Szereg walców stoi w jednej linii, a drut, niby czerwona żmija, przewija się z jednych walców do drugich [...]. [...] Przewijający się drut drga, zbliża się, oddziela; zdaje się, że to twór żywy, dręczony przez ludzi, który szuka swobody lub bodaj pomsty”<sup>9</sup>. Opowiadanie dokonuje owej tytułowej animizacji, lecz punkt widzenia żmii przyjmuje przelotnie, dla retorycznego efektu. W wierszu mamy już balladowy pojedynek robotnika („Jest to zaiste koncert zręczności robotniczej”<sup>10</sup> — notuje w przypisku Niemojewski) z reprezen-

<sup>8</sup> A. Niemojewski: *Żmija*. W: Idem: *Ludzie rewolucji i inne opowiadania*. Wstęp J. Krzyżanowski. Warszawa 1961, s. 70—72.

<sup>9</sup> A. Niemojewski: *Wybór wierszy...*, s. 114.

<sup>10</sup> Ibidem.



tującą zniewolony żywioł nie tylko animizowaną, ale i personifikowaną, mówiącą bestią. Pojedynkę, który jest zarazem erotycznym wabieniem i tańcem śmierci:

Już piersi płomiennym owiałaś mu kołem,  
To do nóg się stąniasz i musnąć chcesz dołem...  
Raz tylko... za wszystkie tortury!...  
[.....]  
Leciuchno przez pierś twą przewinę pierś śliską...  
Tak... teraz!... Już skrętów syknęło ognisko...  
Pójdź w uścisk potwornej rozkoszy!...  
Tyś sądził, żeś panem nad chytrym żywiołem,  
Gdy u stóp pokornie się wije?...  
Jęknąłeś?!... Hej za mną! A dalej! A kołem!  
W objęciach powłokę! Aż będziesz popiołem!...  
Już umilkł?... Ach, czemu nie żyje!...<sup>11</sup>

W prozie cała przygoda kończy się na łóżku szpitalnym, poezja domaga się ofiary śmiertelnej, złożonej „za wszystkie tortury” na ognistym łonie poddanego ludzkiemu panowaniu demonicznego żywiołu, żywiołu, co nie ulega żadnej wątpliwości, żeńskiego. Przecież oglądana z perspektywy modernistycznej owa żmija jest także jakimś wcieleniem pożerającej kochanka modliszki...

Bo też owemu wyzwaniu, jakie stawia wyobraźni Zagłębie, wyzwaniu, jakie stanowi wkroczenie nowoczesnej cywilizacji, nie można sprostać bez odwołania się do osławiającej animizacji. Antropologia XIX wieku uznawała nieodzowność animizmu w pojmowaniu tajemniczych sił przyrody przez człowieka pierwotnego. Okazuje się, że wbrew idei ewolucji człowiek nowoczesny ucieka się do animizmu, żeby zrozumieć maszynę. W wierszu *Taniec piekielny* Niemojewskiego „machiny szeptały jak duchy”, wcielając się w puchaczę, wrony, pająki, wiewiórki, jaszczury:

Tam świdry-wiewiórki stał gryzą przy ziemi  
Tam heble-jaszczury piersiami ostremi  
Wzlatują od stoła do stoła<sup>12</sup>.

Poeta czuje się najwidoczniej zobowiązany do objaśnienia owej natrętnej animizacji, dodaje bowiem w przypisku: „W tym ustępie przedstawiliśmy stalownie, których maszyny w czasie ruchu wy-

<sup>11</sup> Ibidem, s. 102—103.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 96.

wierają wrażenie istot żywych”<sup>13</sup>. Żyją maszyny Żeromskiego: „W cylindrach, błyszczących jak lustra, coś nieustannie cmokało, jakby wielka gęba niechlujnego potwora chleptała napój. Z innego miejsca wyrывał się dźwięk nieistniejący.

Był to krótki, urwany śmiech szatana” (367).

Animizacja nie przybiera tu przecież jednego kierunku: to, co przed chwilą zdawało się śmiechem szatana czy cmokaniem potwora, może zawsze zabrzmieć jak śpiew („Słysząc było suchy szcęk żelaza o żelazo. Joasia doznała wrażenia, że to jest śpiew”, 367).

O tym, jak trwała jest owa modernistyczna animizacja nowoczesnej techniki, świadczyć może opis zamieszczony w powieści z końca lat trzydziestych minionego stulecia. Oto literackie opracowanie tematu „wielkiego pieca”, jakie wyszło spod pióra samodzielnego prozaika Zagłębia, Edwarda Kudelskiego: „Ale widać bunt podniósł się w nim. Zaryczał, zatrząsł się... i otworzył swoje oko. Ognistą pożogą objął okolice. Oblał czerwoną łuną czarne domy i zajął nocą do mieszkań na poddaszu, gdzie szkarłatem zapalił pobielane sufity, zapłakał... Zapłakał ławą roztopionego metalu, krwawymi łzami niedoli swojej i sług swoich obdartych, krzających się przy nim w sandałach drewnianych z długimi, żelaznymi prętami...”<sup>14</sup>

We wszystkich podobnych obrazach uderza jedno: uzyskana dzięki animizacji maszyny równoległość cierpienia materii i człowieka. Swoiste zmaganie się, wojna, która pozostawia po obu stronach ofiary. Stawką tej walki jest cywilizacja nowoczesna, a jej metodą — przemoc i gwałt. Najdalej może posunął się w tej metaforycznej konstrukcji Żeromski, budując alegoryczny obraz huty, w której człowiek nakłada materii jarzmo ściśle określonej funkcji cywilizacyjnej. Trzeba się odwołać w tym miejscu do dłuższego fragmentu:

„Belka stalowa spada na kowadło.

Nieruchomy młot parowy zlatuje na nią jak piorun, razem prostym niby uderzenie pięści. Zgnieciona kolba przybiera formę płaskiego kręgu. Wtedy w środek jego stawiają przyrząd, który ma wybić otwór, doskonale okrągły. Młot spada raz za razem ze wściekłą siłą. Dzwoni potężnym jękiem, który odbija się w ha-

<sup>13</sup> Ibidem, s. 114.

<sup>14</sup> W. Kudelski: *Sosnowiec jest takim miastem jak Londyn, Paryż, Wiedeń...* Warszawa 1938. Cytuję przedruk zamieszczony w: „Ekspres Zagłębiowski — Magazyn” 1996, nr 9, s. 46.

lach, w powietrzu, w ziemi... Z hukiem rozlega się lwi ryk żelaza... Stęka w nim gniew kopalni zwyciężonej przez silne ramie człowieka. Krag z wybitym otworem jest kołem lokomotywy. Jako kupa żółtej gliny z głębin wydobytej, ma teraz wzdłuż i w poprzek ziemi, do najdalszych zakątków, nosić szczęście i rozpacz, przemoc i braterstwo, cnoty i zbrodnie.

Nim stanie na szynach, walczy z ujarzmicielem. Wyżera mu oczy, a twarz zalewa potem; płomieniami, którym je poddał, napęnia jego płuca i serce, na ostre przeciągi wystawione. Szarpie mu nerwy w tej samej minucie, gdy młot parowy szarpie i rozbija jego cząsteczki..." (367).

W jedno zlewają się tutaj „gniew kopalni”, „lwi ryk żelaza”, „potężny jęk” młota, z udręceniem ciała człowieka — „ujarzmiciela” żywiołu. Żywiołu, który w swej pierwotnej postaci okazuje się „kupą żółtej gliny”. Rozpiętość między ową „kupą żółtej gliny” a finalnym produktem postępu, wyobrażonym w alegorycznej figurze „koła lokomotywy”, przemierzającego wzdłuż i wszerz całą kulę ziemską, nie przekracza granicy jednego zdania. Żeromski przywołuje emblemat kolei łączący koło lokomotywy ze skrzydełkami Hermesa, przez co dokonuje się scalenie wątku starego i nowego animizmu. I dlatego ten nowy Hermes, który powstał z „kupy żółtej gliny”, ma teraz „nosić” owe wyliczone parami „szczęście i rozpacz, przemoc i braterstwo, cnoty i zbrodnie”. Ambivalencja w ocenie postępującej cywilizacji rozbija się na liryczną „sympatię” z ujarzmianą materią i racjonalną pewnością nieodwracalnych praw ewolucji. Judym rozpoznaje w pogwałconej ziemi Zagłębia „krajobrazy swej duszy”, ale zaraz, dosłownie w następnym zdaniu, czytamy o dzielącym go od wewnątrz pęknięciu na to, co w nim rozumnie akceptuje „twórcze prawa przemysłu”, i to, co, jak pisze Żeromski, stanowi w nim „bezrozumne wzruszenia”, porównane z „rzekami niespokojnymi”: „Widział doskonale wszelkie logiczne konieczności, wszystkie mądre, twórcze prawa przemysłu, ale w tej samej chwili wyczuwał bezrozumne wzruszenia płynące obok nich samopas jak rzeki niespokojne, burzliwe — albo ciche, sobie tylko samym i swym własnym prawom podległe. I płakał we wnętrzu duszy swej nad tą ziemią” (307).

Otóż, po obu stronach tego pęknięcia świadomości podkreślone zostały „prawa”; z jednej strony „logiczne konieczności, wszystkie mądre, twórcze prawa”, z drugiej — „własne prawa”, które rządzi „bezrozumnymi wzruszeniami”. Jakby prawa rozumu i „bezrozumu”. Zarysowane pęknięcie, szczelina, rozdwojenie,

przebiegają nie pomiędzy ludzką *psyche* a nieludzką, demoniczną *technę*, której metafora nadaje kształt dzikiego żywiołu, ale w obrębie *psyche*, rozdartej teraz na dwa podlegające dwóm prawom światy — logiki i bezrozumu.

Z pewnością, ową bliskość z ziemią muszą odczuwać przybywający do Zagłębia ze świata wiejskiego, z dworku czy z chałupy. Dlatego słyszą w odgłosach Zagłębia znajomy dźwięk, jak w powieści Kudelskiego, gdzie huta brzmi w uszach przybysza niby makabryczne *déja vu*: „Huta była coraz bliżej i zdało się Lemańskiemu, że wszystkie głosy, jakie dochodzą z fabrycznego placu, układają się w smutną, dawno słyszana pieśń... Pieśń starych bab na uroczystościach pogrzebowych...”<sup>15</sup>

I znów następuje scalenie dawnej i nowej wyobraźni, jako że w powieści zbierający kulturowe pozostałości po Zagłębiu wiejskim etnograf „Był dobrym znajomym wszystkich starych bab, z którymi lubił gawędzić”<sup>16</sup>.

Ale ani sympatie, ani „bezrozumne wzruszenia” nie prowadzą do utopijnego powrotu w świat chałupy czy dworku. Mają tego świadomość wszyscy: „Trudnoż mieszkać po naszymu, po sarmacku” (334) — powiada zamożny inżynier, pokazując swe nowobogackie mieszkanie. Nie ma odwrotu od „logicznych konieczności” postępu: „Wrócić gdzieś tam, w moją leśną okolicę, pędzić życie rolnicze, ziemiańskie, życie ludzi szczęśliwych, ludzi zupełnie od nikogo niezależnych! Rozumiem was. Ale to już nie dla mnie. Ja już za dużo wiem, zbyt dużo potrzebuję” (316).

Potrzeby owe, o których mówi Korzecki, są przede wszystkim materialne: „Człowiek już do śmierci musi nosić pewien rodzaj ubrania, mieć taką, a nie inną bieliznę. To darmo. Muszę zarabiać dużo. Ja nie mógłbym chadzać w tutejszym, łódzkim korcie” (316).

Ale potrzeby, które w owych przybyszach ze świata sprzymierzonego z ziemią rodzi i zarazem pozwala zaspokoić Zagłębie, mają charakter przede wszystkim poznawczy, wynikają z nienasyconej ciekawości postępu: „Potrzebuję także jeździć do Europy, widzieć w Paryżu salony wiosenne, wiedzieć wszystko, czytać rzeczy nowe, poznawać, co się zjawia nowego w mózgu ludzkim, iść ze światem, płynąć na fali. [...] Ja mam zanadto wyedukowaną świadomość” (316).

---

<sup>15</sup> W. Kudelski: *Sosnowiec jest takim miastem jak Londyn, Paryż, Wiedeń...*, s. 43.

<sup>16</sup> Ibidem.

Zrodzone tutaj potrzeby wybiegają wciąż na zewnątrz, w pewnej — już tylko ironicznej — tęsknocie za światem natury i w owym intensywnym przenoszeniu się myślą i wyobraźnią ku centrom kultury. To pierwsze znamię Zagłębia, które postrzega Judym od razu, jadąc nocą powozem: otwartość tej przestrzeni, przerzynanej wzdłuż i wszerz rozmaitymi drogami, których kulminacją są „szyny drogi żelaznej”. Taki obraz zgadza się z genealogią tych miejsc, które, jak Sosnowiec, rosną wokół dworca kolei. „Na wszystkie strony biegly gościńce, drogi, ścieżki. Co pewien czas koła powozu stukały o szyny drogi żelaznej” (305).

Ale za otwartością tej przestrzeni kryje się inny fenomen, któremu powieść Żeromskiego zawdzięcza swój tytuł. Domy są tutaj byle jakie, tymczasowe, podporządkowane drogom, które biorą je symbolicznie we władanie, kładąc na fasadach swoją pieczęć — bryzgi błota: „Zeschle bryzgi błotniste widać było na wysokości okien pierwszego piętra” (305). I tę cechę Żeromski metaforycznie podkreśla: „Z wyschłych bajor, zalegających całą długość i szerokość ulic, zrywały się co chwila góry śniadego kurzu, mknęły ponad domy, ponad dziwaczne retorty fabryk i ciskały się z wysoka na mieszkania ludzkie. Te latające błota zasłaniały co chwila miasto smutne dla oczu, dziwaczne, nieprawidłowe i zimne jak geszeft pieniędzy” (331).

Miasto „smutne, dziwaczne, nieprawidłowe”. Co to znaczy miasto „nieprawidłowe”?

Spójrzmy, szukając odpowiedzi na to pytanie, oczami Judyma oglądającego Zagłębie po raz pierwszy.

„Powóz pędem wjechał w uliczkę czegoś w rodzaju mieściny” (311).

„Spasione konie niosły ich ostro przez miasto, powstałe jakby w ciągu tygodnia. Domy były nie tylko nowe i ordynarne, ale zbudowane byle jak, z pośpiechem” (305).

Wykwintnie odziany Korzecki mieszka w mieszkaniu „pustym jak psiarnia” (311), „którego nie ozdabiał ani jeden sprzęt milszy, wytworniejszy” (318). Ale i opisując pełen obrazów „w ramach niesłychanie szerokich” (331) pałac dyrektora, Żeromski opatruje słowo „pałac” cudzysłowem. Ów „pałac” ma od frontu schody, co prawda „wysłane dywanem”, ale „wąskie” (331), a od tyłu zgoła inne schody, które „nie były załamane, lecz stromo jak drabina przyparte do budynku” (346). Ów „pałac” równie źle pasuje do sarmackiej sylwetki Kalinowicza, jak jego „światny kort”, który na nim daje „efekt odzieży przypadkowej i tymczasowo narzuconej” (332).

Tymczasowe są mieszkania robotników: „Mieszkania te nosiły na sobie cechę, a raczej piętno tymczasowości pobytu tych, co tam gościli” (319). Tymczasowość okazuje się więc nie tyle cechą, ile „piętnem” sposobu zamieszkiwania tej ziemi. Inaczej mówiąc: ujarzmiana przemocą ziemia wypala swoje piętno na tym, co stanowi istotę zamieszkiwania, istotę domu. Piętno tymczasowości. We wszystkich świadectwach literackich odkryjemy jego ślady, zapisane przede wszystkim w figurze imitacji: wszystko tu, powiadają moderniści, uprzedzając ponowoczesne diagnozy, stanowi *simulacrum*: „pałac” dyrektora udaje prawdziwy pałac, a „budy, resztki chałup wiejskich, imitują domy miastowe” (368). Nawet Kudelski, autor powieści *Sosnowiec jest takim miastem jak Londyn, Paryż, Wiedeń...*, mówi w pewnym miejscu o „rozbudowie Sosnowca w miasto o wyglądzie europejskim”<sup>17</sup>. Nie europejskie, tylko „o wyglądzie europejskim”.

Miasto „nieprawidłowe”. Miasto „nieciekawe”. Wspomina Monika Warnerńska: „Nie lubiłam mojej ziemi, póki na niej mieszkalam. Wydawała mi się bowiem brzydka i nieciekawa. Szare niebo. Słońce bez przerwy przyćmione dymem. Powietrze ciężkie od pyłów węglowych. To wszystko towarzyszyło mojemu dzieciństwu, budząc ustawicznie tęsknotę za innym krajobrazem, za odmiennym otoczeniem. Tęsknotę za miastami o prawdziwej urodzie, której upływ lat i patyna czasu nadaje swoisty wdzięk. [...] Wszędzie było brzydko i brudno. Że los skazał mnie na takie nieciekawe miasto!”<sup>18</sup>.

Tutaj przywołanie miejsca zamieszkania zawsze zawiera w sobie ten ambiwalentny gest: ni to skargi, ni to wyznania, powiedzenia zarazem tak i nie. „Nie lubiłam mojej ziemi, póki na niej mieszkalam”.

W dół i w górę otchłanie mroku,  
czarna troska, czarna robota,  
a na ziemi — szeroko, szeroko —  
widma domostw i gruda błota<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> W. Kudelski: *Sosnowiec jest takim miastem jak Londyn, Paryż, Wiedeń...*, s. 93.

<sup>18</sup> M. Warnerńska: *Miasto przywrócone życiu*. „Ekspres Zagłębiowski — Magazyn” 1996, nr 10, s. 3.

<sup>19</sup> W. Broniewski: *Zagłębie Dąbrowskie*. W: *Zagłębie poetów. Antologia...*, s. 22.

Ziemia jest brudna, w niebo na skrajach wsiakają dymy,  
Sinię las kominów — jedyny, jaki widzimy<sup>20</sup>.

„Śmiertelni — powiada Heidegger — mieszkają o tyle, o ile ratują Ziemię [...]. Ratunek nie tylko wydzierają niebezpieczeństwu, ratować oznacza właściwie: wyzwolić istotę czegoś. Ratować Ziemię to więcej niż ją eksploatować czy wręcz męczyć. Ratując Ziemię, nie władamy nią, nie podporządkowujemy jej sobie — a od władania i podporządkowywania sobie tylko krok do bezgranicznego wyzysku”<sup>21</sup>.

W takim sensie zamieszkiwanie ziemi pozostaje w sprzeczności z jej eksploatowaniem. A przecież istotą Zagłębia jest eksploatacja. Jak pisze Broniewski:

Zagłębie dobywa węgiel,  
tu nie ma innego prawa<sup>22</sup>.

I dlatego bezdomność staje się w powieści Żeromskiego wyborem, świadomym wyborem owego nie-zamieszkiwania odciskającego się na życiu „tych, co tam gościli” — „piętnem tymczasowości” (319).

Rzecz znamienna: pierwszy poemat Zagłębia, jakim jest *Polska irredenta* Niemojewskiego odnotowuje ową bezdomność w wielu aspektach naraz. Jako opuszczenie, osierocenie „ludu robotczego”:

Gdzie Polska? Wszyscy uszli, tylko lud robotczy  
Pozostał i z swym krzyżem na ramionach kroczy...  
[.....]  
O biedny ludzie polski, ty ludzie robotczy!  
[.....]  
Uszli z pola magnaci, szlachta i mieszczaństwo,  
Tyś sam został i z ciebie nowa Polska wstanie!<sup>23</sup>

Jest to więc bezdomność tych, którzy pozostali, opuszczeni przez naród, społeczeństwo, Polskę. „Wszyscy uszli”, pozostawiając lud bez domu, wprowadziwszy w ten dom obcych:

<sup>20</sup> W. Sebyła: *Górnicy*. W: *Zagłębie poetów. Antologia...*, s. 32.

<sup>21</sup> M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. Przełożył K. Michalski. W: M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski. Warszawa 1977, s. 322.

<sup>22</sup> W. Broniewski: *Zagłębie Dąbrowskie...*

<sup>23</sup> A. Niemojewski: *Wstęp*. W: *Idem: Wybór wierszy...*, s. 51—52.

Za nędznymi tłumami ciemnych robotników  
Zlatują uniżone legie urzędników,  
Jak psy gończe ku trzodzie zbiegają roboczej  
[.....]  
Lecz skąd oni? Gdzież panów staropolskie plemię?!...  
Belgom, Francuzom, Włochom sprzedali swe ziemie!  
[.....]  
Zalały biedną Polskę legie przemysłowców,  
Wprzegając w jarzmo pracy, upodlenia, głodu  
Lud prosty hasłem: wielkiej kultury Zachodu<sup>24</sup>,

Ten opuszczony, osaczony we własnym domu przez obcość cywilizacyjnego projektu modernistycznego człowiek odczuwa na sobie także „zmierzch bogów”, poddany jedynowładztwu „Boga Zysku i Straty”, który zrasta się z tą ziemią w dziwnej tożsamości, znów kładąc myśleć o figurze animizacji: „Wielki on, jak te kraje łun, dymów, hałasów”<sup>25</sup>. W prozie Niemojewski zapisał metaforyczną wizję tego nowego człowieka, który oddając wszystko ujarzmiانym żywiołom, dostaje od nich w zamian właściwości telluryczne: „[...] ramiona jak krawędzie skał i charakter jak góry”<sup>26</sup>. Animizacja maszyny, która metaforycznie odbiera życie swym „ujarzmicielom”, znajduje tu dla siebie paradoksalne dopełnienie w swoistej — etymologicznie pojętej — petryfikacji, czy też mineralizacji człowieka, nadającej sarkastyczną dosłowność biblijnemu *tu es petra*: „Tu nie ma ani dawnych cnót, ani nowych, tu nie ma litości, nie ma tkliwego miłosierdzia — jeno tu jest jakieś wielkie życie, jakieś wielkie dążenie naprzód, jeno tu są ramiona jak krawędzie skał i charakter jak góry! Jeno tu jest tłum, tłum wielki jak jeden ogromny człowiek, który wśród tego żaru jeden oddychać może, jeden nie pada w swej mozolnej drodze, jeden wytrzyma ogniową próbę swojego wieku i przez płomieniste morze pracy przepłyńie ku nowym łądom istnienia na ziemi”<sup>27</sup>.

„Cyklopi”, „ludzkie kolosy” z wiersza *Kuźnica*<sup>28</sup>, „dziejowe olbrzymy”, przemawiające głosem, „który tchnął siłą żelaznej epoki”, z wiersza *Wielkie piece*<sup>29</sup> — oto dokonane przez Niemojew-

<sup>24</sup> Ibidem, s. 50—51.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> A. Niemojewski: *Południe*. W: I d e m: *Ludzie rewolucji i inne opowiadania...*, s. 82.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> A. Niemojewski: *Wybór wierszy...*, s. 140

<sup>29</sup> Ibidem, s. 90.



skiego figuracje owego „ogromnego człowieka”, poczętego z żywiołu ognia, który przechodząc „przez płomieniste morze pracy”, wytrzymuje „ogniową próbę”, odbywając tym samym swoistą inicjację w świat modernistycznej przyszłości.

Zwróćmy uwagę na ambiwalencję od początku obecną w przedstawieniach owych przeobrażeń człowieka nowoczesnego: nasączona wszelkimi mitologiami „cyklopowość” idzie w parze z równie mitologicznym „widmem” cierpiącym piekielne katusze:

Gdzie widma człowiecze odwiecznym wyrokiem  
Na pastwę wydane połodze,  
Jak zastęp upiorów przesuną przed okiem<sup>30</sup>

„Ten padół, czyli Zagłębie” (317), mówi inżynier Korzecki w *Ludziach bezdomnych*.

Ta ambiwalencja pozostanie nawet wtedy, gdy wyobraźnia poetów spod znaku awangardy będzie się opowiadała wyraźnie po stronie cyklopa:

Wrywa się spośród domów czerwony pomnik ognia!  
Jak człowiek olbrzymi, który niesie niebo.  
To każdej nocy pęka serce huty<sup>31</sup>,

Nadeszły dni poetów, są wszędzie!  
[.....]  
i wesoły lud brzęków żelaza obsiada nieurodzajne miedze  
buduje swe nowe mieszkania i karmi się ogniem  
jak gorące wargi czerwonym<sup>32</sup>.

„Człowiek olbrzymi” Piwowara, powtarzający „ogromnego człowieka” Niemojewskiego, personifikujący technikę jako budowanie nowoczesnego domu, przedzierzga się w awangardowej fantazji poetyckiej w „wesoły lud brzęków żelaza”, który „obsiada nieurodzajne miedze”, aby na nich budować „swe nowe mieszkania”. „Wesoły lud brzęków żelaza” przypomina ów „szczęk żelaza o żelazo”, brany przez Joasię w *Ludziach bezdomnych* za śpiew. Lud ten „karmi się ogniem”, pojmując swe „nowe mieszkanie” niczym

<sup>30</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>31</sup> L. Piwowar: *Wiersze z Dąbrowy Górniczej. I: Dąbrowa Górnicza. W: Zagłębie poetów. Antologia...*, s. 53.

<sup>32</sup> L. Piwowar: *Wiersze z Dąbrowy Górniczej. II: Powstanie. W: Zagłębie poetów. Antologia...*, s. 54.

Heideggerowski „ze-staw” (*das Gestell*) jako twór techniki, która wciąż jeszcze nie może w sobie odsłonić tego, „co się w technice istotczy”<sup>33</sup>. Woła poeta, że „nie ma nocy, nigdy nie będzie nocy”, i buduje obraz słowa żelaznego, słowa porównanego do sprężyny

jednym końcem wpiętej w serca ujarzmione dziłwy  
a drugim skręcającej o serce maszyny gorącej od nowych  
pragnień<sup>34</sup>.

W tej apoteozie techniki, w tej próbie uchwycenia jej istoty jest coś z powiedzenia Heideggera o tym, że „szaleństwo techniki zagospodaruje wszystko, aż wreszcie pewnego dnia, poprzez wszelką techniczność, istota techniki zistoczy się w wydarzeniu prawdy”<sup>35</sup>. Zistoczy się, kiedy namysł nad nią wyjdzie poza jej obszar, przechodząc na grunt sztuki.

Gdy wzbija się z ziemi praca i lotu swojego nie zniża,  
nie zatrudniajmy ptaków, samoloty rozniosą ostatnie wiosny  
orędzie<sup>36</sup>.

A jednak, wbrew zapowiedziom, wbrew hasłom, noc zapada. I optymistyczny trud poety, budującego techniczną mocą słowa-sprężyny „dom szeroki”, kończy się z nastaniem nocy. We fragmencie *Gdy noc* wracają z całą dosadnością dobrze znane realia Zagłębia — ziemskiego padołu:

W strzępach oplutych krwią milknie ulica.  
[.....]

Świat nie snem, kljem się świat mierzy:  
otwórz głowę; pusta! I serce, serce podarte na strzępy?  
[.....]

Wszystko podarte i brudne. Każdy człowiek jak latarnia  
gaśnie za zakrętem.

[.....]

Lecz tu tonie noc wśród serc, którym sobie siebie wzajemnie  
nie trzeba,

<sup>33</sup> M. Heidegger: *Pytanie o technikę*. Przełożył K. Wolicki. W: M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 255.

<sup>34</sup> L. Piwowar: *Wiersze z Dąbrowy Górniczej. II: Powstanie...*, s. 54.

<sup>35</sup> M. Heidegger: *Pytanie o technikę...*

<sup>36</sup> L. Piwowar: *Wiersze z Dąbrowy Górniczej. II: Powstanie...*, s. 55.

a nad nocą księżyc blady jak warga,  
blady jak warga człowieka otrutego głodem<sup>37</sup>.

Odpowiedzią na owo dotknięcie nocy może się więc okazać nie obiecująca, że „nie ma nocy, nigdy nie będzie nocy”, utopia „nowego mieszkania”, ale „twarda, żelbetonowa, ból-symfonia miasta”<sup>38</sup>, jakaś technologiczna „symfonia psalmów”, w której mieszczą się łoskot ulicy, ryk samochodów, zgrzyt tramwaju, warkot samolotu, szum pędzącego tłumu, głuchy płacz zgryźliwego dzwo-  
nu z wieży kościelnej:

W tunelach ulic ruch, gwar i zamęt stutysięcznej rzeszy.  
W mózgu rozbitej jaźni tempem zatracony wątek.  
Ulica lustrem wystaw zęby szklane szczerzy,  
łoskotem pluje w niebo na chmurach rozpięte.  
[.....]  
Szalonym, fabrycznych syren ryki spięły się akordem,  
gwar ulic tężał w takty, warkot w muzykę wzrasta,  
rozłkana w złym łożu gorycz, krzywd ciężarna boleść,  
twarda, żelbetonowa, ból-symfonia miasta<sup>39</sup>.

Równolegle do owych, wychodzących spod znaku awangardy, prób jakiegoś niesprzecznego z istotą techniki, nowoczesnego sposobu sprostania bezdomności Zagłębia czyni się próby odzyskania tego, co pozwalałoby się zadomowić w tradycji tej ziemi. Wielki wysiłek ludzi, takich jak Konstanty Ćwierk czy Marian Kantor-Mirski, a potem Jan Przemsza-Zieliński, pieczołowicze odbudowujących, czy choćby rejestrujących legendę Zagłębia. Żeby odtworzyć — przede wszystkim w sobie, we własnej pamięci, także w pamięci kulturowej, to, co dawałoby nadzieję osiadłości, zakorzenienia.

Tę dialektykę relacji między dążeniem do osiadłości, przywiązaniem do miejscowej tradycji a naturalną nomadycznością ludzi Zagłębia zapisała Ewa Kosowska, konfrontując dwa typy mieszkańców Sosnowca posługujących się różnymi kodami proksemicznymi, a więc żyjących w różnych wewnętrznych pejzażach.

„Rodowici» sosnowiczanie, a więc ci zasiedzieli w mieście co najmniej od trzech pokoleń, rozpoznają się wzajemnie dzięki zna-

<sup>37</sup> L. Piwowar: *Wiersze z Dąbrowy Górniczej. III: Gdy noc*. W: *Zagłębie poetów. Antologia...*, s. 55.

<sup>38</sup> W. Stacherski: *Symfonia*. W: *Zagłębie poetów. Antologia...*, s. 60.

<sup>39</sup> Ibidem.

jomości swoistego kodu proksemicznego — potrafią dookreślać przestrzeń, łącząc ją z tradycyjnymi nazwami i nazwiskami przedwojennych właścicieli sklepów, restauracji, hoteli, warsztatów, posesji. »Nowi« operują obecnymi nazwami ulic, rzadko znają miejsca oddalone od centrum czy własnej dzielnicy, utrzymują kontakty z rodzinnymi stronami, częściej wyjeżdżają. Związki między jednymi i drugimi mają charakter przypadkowy — losowe sąsiedztwo, ten sam zakład pracy, odwiedzanie tych samych miejsc<sup>40</sup>.

Na początku lat sześćdziesiątych Jan Pierzchała ubolewał, że ziemia ta już od lat dwudziestu nie rodzi poetów<sup>41</sup>. Pierzchała pisał te słowa najwyraźniej z perspektywy owej mityzowanej osiadłości, która problem rzeczywisty, problem zamieszkiwania „tej ziemi”, po prostu omijała. Nie dało się jednak być poetą „tej ziemi”, nie dotykając jej „przekłętego problemu”, dostrzeżonego od samego początku przez modernistów. Żeby jednak „ta ziemia” zrodziła wreszcie poetów, wielu świetnych poetów, trzeba było nauczyć się artikulacji własnego problemu, problemu zamieszkiwania. Nie można przecenić roli, jaką odegrał w budowaniu owej refleksyjności Uniwersytet. Przeczytajcie życiorysy młodych poetów. Ich twórczość zaczyna się od tego samego gestu, co twórczość modernistów: odnotowują przede wszystkim otwarty charakter tej przestrzeni:

żyję w świetle  
we wszystkich kierunkach  
otwartym<sup>42</sup>

W poetyckim skrócie portretują nomadyczność, nieosiadłość mieszkańców, utkwionych w wiecznym pociągu lub tramwaju czy autobusie

południe, w pociągu bezwzględny tłok wyrzuca  
z przedziałów nowych bezdomnych, przygarniętych  
za chwilę przez uczynny korytarz<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> E. Kosowska: *Sosnowiec jako instytucja kulturowa*. W: *Instytucje kultury a środowiska twórcze Sosnowca*. Redakcja E. Kosowska. Sosnowiec 2002, s. 144.

<sup>41</sup> J. Pierzchała: *Legenda Zagłębia*. Katowice 1971.

<sup>42</sup> P. Sarna: *To, co znajduję*. W: *W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia*. Wybór, opracowanie i wstęp P. Majerski. Katowice 2000, s. 110.

<sup>43</sup> W. Brzoska: \*\*\* (*inc.: południe, w pociągu*). W: *W swoją stronę...*, s. 44.

[...] i wtedy najczęściej idę przez miasta. Codziennie inne miasto — nad Przemszą, Rawa, Brynicą i Wisłą. —

A w każdym z tych miast są tramwaje. I jeżdżą ludzie. W każdym mieście inaczej patrzeć<sup>44</sup>.

Pisała Ewa Kosowska, że przed Sosnowcem, jako miastem Zagłębia, rysuje się alternatywa: albo, chcąc stać się miastem tradycyjnym, stworzy sobie mit, albo nauczy się wykorzystywać atut braku tradycji. Można by wtedy: „Spojrzeć na dotychczasowe losy miasta jak na model wirtualnej rzeczywistości, w której życie jednostki może być antycypacją miejsca zwykłego człowieka w systemie globalnym”<sup>45</sup>.

Poezja współczesna znajduje paradoksalną formułę pogodzenia tych sprzeczności i tej próbie syntezy przeciwieństw zawdzięcza, zdaje mi się, swoją siłę. Z jednej strony przewrotnie, wbrew poszukiwaczom „legendy Zagłębia”, realizuje stuletnie marzenie, że *Sosnowiec jest takim miastem jak Londyn, Paryż, Wiedeń*, kreując to miejsce na *hic et nunc* uniwersalnego ludzkiego podmiotu, parafrazującego Kartezjańskie *cogito*:

alarmy budzików zsyłają na sybir hut  
i kopalni swoich właścicieli, psy  
wyprowadzają na spacer uwiązanych  
do smyczy ludzi. nic się już tutaj  
nie zmienia — deptanie trawnika  
grozi uwalaniem butów. mały szczegół  
uwaga — siedzę w oknie od świtu.  
patrzę, więc widzę. piszę wiersze, więc  
jestem?

9.02.00<sup>46</sup>

Z drugiej strony poezja ta przypomina, że źródłem przeżywania sakralności jest dla naszej kultury człowiek nomadyczny, bezdomny, czy też zdomowiony nie w tej ziemi. Staje więc raczej po stronie Lévinasa, w ostateczności biorącego technikę w obronę. „Technika wyrywa nas z heideggerowskiego świata i z zabobonów *Miejsca*. Odtąd pojawia się szansa: dostrzec ludzi poza sytuacją, w której tkwią, pozwolić zajaśnieć ludzkiej twarzy w jej nago-

<sup>44</sup> P. Barański: *Dylematy potencjalnego samobójcy*. W: *W swoją stronę...*, s. 36.

<sup>45</sup> E. Kosowska: *Sosnowiec jako instytucja kulturowa...*, s. 145.

<sup>46</sup> P. Lekszycki: „pozostawiony do wyjaśnienia”. W: *W swoją stronę...*, s. 75.

ści<sup>47</sup>. W pewnym sensie wiersz, który przytoczę, odsyła do modernistycznego wiązania bezdomności z figurą Chrystusa, tak istotnego dla powieści Żeromskiego.

przenikliwy sygnał samochodowego alarmu  
tnie parkingową ciszę. po basenach błota,  
imitujących trawniki, włóczą się stada  
psich hien. na zmrożonym naskórku  
asfaltowych chodników łuszczą się  
zeschnięte skrzepy zwierzęcego łajna.  
w takich warunkach każda wyprawa  
z foliowymi workami śmieci warta jest kilku  
słów wiersza. tam, gdzie się kończy — zaczyna  
się pobocze osiedla, na którego straży  
szereg kontenerów pilnuje porządku.  
plastykowe, niebieskie puszki. bardzo  
estetyczne. na wieku pierwszej z brzegu —  
nie zmyślam — zamiast daty ważności,  
napisano sprayem: „jedzcie i pijcie  
z tego wszyscy”.

14.02.2000<sup>48</sup>

„Właściwy głód mieszkania polega na tym, że Śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania”<sup>49</sup>. Tak powiada Heidegger w bezpośrednim sąsiedztwie pytań o technikę, o eksploatację ziemi. W tym kontekście rozumienie bezdomności ulega przesunięciu. Być może, mówi Heidegger, bezdomność polega na niedostrzeganiu jej prawdziwej doniosłości. „Gdy jednak człowiek bierze pod uwagę bezdomność, nie jest już ona niedolą. Właściwie pomyślana i dobrze zatrzymana w pamięci, jest ona tą szczególną namową, która woła Śmiertelnych w zamieszkiwanie”<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> E. Lévinas: *Heidegger, Gagarin i my*. W: Idem: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Przełożyła A. Kuryś przy współpracy J. Migasińskiego. Wstęp M. Jędraszewski. Postówie M. Czajkowski. Gdynia 1991, s. 248.

<sup>48</sup> P. Lekszycki: *enty wiersz przygodowy*. W: *W swoją stronę...*, s. 76.

<sup>49</sup> M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 334.

<sup>50</sup> Ibidem.

## Chodnik niewyrąbany

Zacznę od cytatu. Kto mógłby to napisać? Pewnie któryś z pisarzy międzywojennych: Saint-Exupéry? Rémarque? Barbusse? Posłuchajmy: „Ciężki kadłub samolotu, przechylony w przód, ślizgał się teraz w lekko falującej linii, brzeg ziemskiej kotliny wznosił się coraz wyżej w płaszczyznę rozradowanych oczu, a oszalały wichur prął miękkimi dłońmi o duże szkła na Emilowych oczach, ocierał się z krzykiem o jego ciało, dzwonił wysokim, piskliwym tonem w stalowych wiązaniach skrzydeł.

Emil doznawał znowu po stokroć wracającą rozkosz swej mocy i woli. Oto w dłoniach trzyma wymyślne rączki, palce obłapiają lśniąca obręcz koła, wyczuwają jej okragły, zimny kształt, najmniejszym drgnieniem woli i myśli przesuwają ich położenie, a cudowny ptak słucha potulnie, wywija się wyjąca gardzielią pod niebo, zatacza szerokie łuki, na boki kładzie, na wznak przewala, potem zadrze ogon w górę i spada z szumem w kryształową przepaść, to znów wyrównywa się w locie, bierze pod skrzydła powietrze i leci, leci, pijany słońcem i przestrzenią. [...] Wychylił się za burtę. Podnosi się do niego olbrzymia kolistą wklęsłość ziemi, brzegi jej opadają z lekka, a środek, dotychczas głęboko zapadnięty, rośnie, wyrównywa się, wydzwiguje coraz wyżej i wyżej, cała ziemia pędzi pod niebo”<sup>1</sup>.

Przez lata układałem dla kandydatów na śląską polonistykę testy stylistyczne i wykorzystywałem podobne fragmenty gęstej prozy, troszkę je jeszcze „podrasowując”, bo, wiadomo, z tekstem jak z ciastem, nie można w jednym pomieścić wszystkich możli-

---

<sup>1</sup> G. Morcinek: *Wyrąbany chodnik*. T. 2. Katowice 1973, s. 124—125.

wych bakalii. Ten typ prozy, którym zajmowałem się w osobnej książce, charakteryzuje odmianę polskiego modernizmu, wyróżniającą się szczególnym, jak to mówiono na początku wieku XX (a często i później), „wystylizowaniem”<sup>2</sup>. Mój uczony przyjaciel określił model tej prozy jako „poetycki”<sup>3</sup>.

Zacytowany fragment nie jest „podrasowany”, pozostał autentyczny, autentyczny w swym niesłychanym (rzekłbyś: testującym czytelnika) bogactwie, które przecież wcale nie zamazuje jego czytelności, które nie czyni z niego stylistycznego rebusu. Idę o zakład, że gdybym przeczytał ten cytat nie tylko kandydatom na polonistykę, ale nawet jej adeptom, może nawet wielu jej wykładowcom, zwłaszcza poza Śląskiem, to nikomu nie przyszłoby do głowy, że autorem jest... Gustaw Morcinek.

To jest właśnie problem, który staje w związku z tą wielką, ale całkowicie zignorowaną postacią literatury polskiej, wcale nie regionalną, to znaczy nie tylko regionalną, nie bez reszty regionalną. Odwrotnie, wielką wielkością wyrastającą ze swego regionalizmu, jak Faulkner wyrasta ze swego mitycznego hrabstwa Yoknapatawpha.

Wilhelm Szewczyk napisał kiedyś, że Morcinek „przywrócił znaczenie wszystkim drobnym akcesoriom życia śląskiego, które przez to samo wchodziły do literatury jako elementy pełnoprawne, mogące budzić takie samo wzruszenie, jakie budziły w nas dotąd romantyczne rekwizyty spod Nowogródka czy z ukraińskich stepów”<sup>4</sup>.

To jest zdecydowanie pierwszoplanowa funkcja pisarstwa Morcinka: epickie podniesienie Śląska do rangi mitycznego domu, mitycznego centrum świata. Szewczyk zauważył, że to literackie podniesienie dotyczy w jakiś niezwykle sposób także „nas”, mieszkańców tej ziemi: „[...] co było w nas [...] wstępowało w nas na nowo, dokonując przeobrażenia”<sup>5</sup>. Rekwizyty tego świata funkcjonują tutaj niczym soplicowskie „ogórki i arbuzy”, o których pisał Miłosz, że „spełniają wszelkie warunki, aby otrzymać godność symbolów, czyli rzeczy, które zarówno są sobą w całej pełni jak znaczą coś innego”<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> K. Kłosiński: *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*. Kraków 1992.

<sup>3</sup> W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982.

<sup>4</sup> W. Szewczyk: *W nurcie patriotyzmu. W: Gustaw Morcinek. W 70-lecie urodzin*. Redakcja T. Kijonka. Katowice 1961, s. 65.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> C. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 102.



Epickość Morcinka, zawarta w relacji świata i języka, ma na pewno wymiar metafizyczny. Jeszcze inne porównanie: z Singe-rem. Też epikiem świata (i języka — dodajmy) dotąd zamkniętego przed literaturą, a więc przed porozumieniem z innymi, przed wymianą odczuć, myśli, doświadczeń, także takich, jak smak chleba i palcami nieomal „drobiony” mrok kopalni.

Jak pięknie, a zarazem z jakąż baśniową aurą, mówi Morcinek o książce, o jej znaczeniu dla człowieka. „Kiedy wyzuty z ostatnich sił z rozpaczą buntownika pchał naładowane taczki do gospody i kiedy wszystko w nim gasło, a myśli powlekały się żałobą — uśmiechał się w duchu znieca, bo sobie przypominał, że w domu czeka go książka, która go znowu jakby wodą żywą napoi, za rękę weźmie i w dalekie światy poprowadzi, gdzie o wszystkim złym i nędzy zapomni”<sup>7</sup>.

Morcinek jest pisarzem modernistycznym, wierzy w przemieniającą, zbawczą moc słowa. Jest, jak to powiadano, „epikiem pracy”<sup>8</sup>, także jeśli słowa te ułożyć odwrotnie, mając na myśli z całym nabożeństwem i z całym poczuciem odpowiedzialności wykonywaną przez pisarza kunsztowną „pracę epika”, która, powtarzam za Szewczykiem, ma „dokonać przeobrażenia”.

Czy można spychać to pisarstwo w podobszar „literatury popularnej”, gdzie mieściłoby się obok, dajmy na to, Mniszkówny?! Tak to na ogół ujmują podręczniki. Zresztą, czy te wszystkie stratyfikacje należałoby podtrzymywać dziś jeszcze, wobec ponowoczesnego przemieszania obiegów? Ale z kolei zanegowanie specjalnie po śląsku ludowego charakteru jego pisania odbierałoby mu szczególność równą osobnym i niepowtarzalnym światom Celnika Rousseau albo Teofila Ociepki.

Morcinek stanowi wyzwanie dla nas, piszących o literaturze polskiej. Gruntownie upupiony, wciskany przed wojną w ciasny regionalizm czy nacjonalizm, a po wojnie w jeszcze ciaśniejszy socrealizm, pozostaje jednym z największych dziś „nieczytanych”. Należy mu się przecież w końcu „wyrąbany chodnik” do literatury polskiej.

---

<sup>7</sup> G. Morcinek: *Wyrąbany chodnik...*, T. 1, s. 81.

<sup>8</sup> K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1933*. T. 3: *Ekspresjonizm i neorealizm*. Warszawa—Lwów 1936, s. 654.

## O Krzaku gorejącym Jana Pierzchały

Zacznijmy od tytułu, który nawiązuje do Księgi Wyjścia: „I ukazał mu się Pan w płomieniu ognistym z pośrodku krza: i widział, iż kierz gorzał, a nie zgorzał. [...] A on do niego: Nie przystępuj sam: rozszuj buty z nóg twoich; miejsce bowiem, na którym stoisz, ziemia święta jest” (*Exodus*, III, 2 i 5; tłum. J. Wujek<sup>1</sup>).

Scena z „krzakiem gorejącym” stanowi klasyczny przykład epifanii. Kawałek ziemi, na którym goreje krzak, staje się świętą ziemią. Do tego też motywu ziemi odwołuje się niedwuznacznie powieściopisarz, dając bohaterowi nazwisko: Naziemiec.

Czyżby więc ów Rafał Naziemiec miał być właśnie konkretyzacją tytułowego „krzaka gorejącego”? Łatwo wyszukalibyśmy takie metaforyzacje, które by do podobnego wniosku skłaniały: „Wtedy uczułem w głowie ślad tego mgławego blasku, jaki oślepiał mnie zawsze w chwilach gniewu i szaleństw. Ogłuszył mnie szum pod czaszką, zalało krwawe światło, płomień przysłonił wszystko” (s. 214)<sup>2</sup>.

Byłby więc on, Rafał Naziemiec, postacią ze sfery profanum, która za sprawą epifanii jakoś zostaje uświęcona? Człowiekiem, w którym objawia się „blask, jaki oślepiał”, „krwawe światło”, „płomień”? Nie zapominajmy, że pierwsze motto powieści pocho-

---

<sup>1</sup> Sięgam do tradycyjnego przekładu ks. J. Wujka, jako do tekstu, który kształtował odbiór *Pisma Świętego* przez stulecia.

<sup>2</sup> J. Pierzchała: *Krzak gorejący*. Katowice 1979. Wszystkie cytaty w nawiasach według tego wydania.

dzi od Tomasza Manna, twórcy zsekularyzowanej wersji mitu, który chce „odnowić tę wspaniałą historię i zaprezentować ją w świeżej formie narratorskiej”<sup>3</sup>. A bezpośredni kontekst owych epifanijskich aluzji to jednak „chwile gniewu i szaleństw”, kierujące natychmiast ku patologizacji tych motywów. A co za tym idzie, do ich sprofanowania. Że taka intencja rzeczywiście wchodzi tu w rachubę, dowodzi parafraza tego samego motywu dwadzieścia stron dalej: „Pod czaszką panował chaos. Bałem się, że to czuję. Ogarniał mnie lęk. Nie miałem odwagi przymknąć oczu, ażeby znowu nie ujrzeć, zwidującego mi się w stanach depresji, świata przydymionego pożogą, owianego płomieniem” (s. 240).

Teraz „płomień” i „pożoga” przeniesione są na świat, sam zaś podmiot tych stanów opisany zostaje w kategoriach jednoznacznie psychologicznych, takich jak: „zwidywanie się”, „lęk” czy „stany depresji”. Należałoby, zgodnie z tokiem narracji pierwszoosobowej, powiedzieć, że się podmiot w tych kategoriach opisuje sam, gdyby nie małe prawdopodobieństwo podobnych formuł w ustach bohatera, który zwykle operuje językiem o wiele mniej „nowoczesnym”. Językiem mocno stylizacyjnie zaśniedziałym (wyliczając na oko: inwersje, powtórzenia, zarchaizowane okresy składniowe). Do kwestii prawdopodobieństwa musimy zaraz wrócić, ale najpierw pospieszne wnioski z samej tylko formuły tytułowej. Jest ona, zdaje się, przede wszystkim wyzywająca, jakoś bluźniercza, skoro bohater-narrator już na drugiej stronie zamyka wszelkie spekulacje typu eschatologicznego krótkim cięciem: „Od dawna wiem dobrze, iż tam, skąd przychodzimy, nic nie ma. Śmierć tylko jedna stoi także u bram życia, żadnej tam nie ma nadziei i nie ma innej prawdy. Nigdy nie złorzeczyłem temu, że tak jest. O mnie możecie być spokojni w godzinę śmierci” (s. 8).

Wyzwanie, prowokacja raczej więc niż dostojna aluzja biblijna zawiera się w tak manifestacyjnym żonglowaniu w tytule słowem przechwyconym z języka sakralnego.

Jeden z recenzentów powieści zwrócił, jak najtrafniej, uwagę na bardzo ważny kontekst gatunkowy narracji *Krzaku gorejącego*, jakim jest — bez żadnych wątpliwości — *Simplicissimus* Grimelshausena<sup>4</sup>. Przypomnijmy: wątek sakralnej opowieści o świętym Graalu podlega tu, by tak rzec, „pierzącemu” wyszydzeniu w obrazach malujących okrucieństwa wojny kolorami, jakie łu-

<sup>3</sup> T. Mann: *Eseje*. Warszawa 1964.

<sup>4</sup> A. Zygmunt: *Przypadki polskiego simplicissimusa*. „Polityka” 1973, nr 42.

dząco przypominają barwy zastosowane przez Pierzchałę. Tam też, jak i tu, dramat człowieka poczynia się z gwałtu, z owego zaboru wolności i wrzucenia w sytuację najzupełniej niespodziewaną. „Jaśnie wielmożna pani wyjedźcie z panienkami nocą. Dobrze, tak robią. Zaraz ruszą, jak tylko furman przyjdzie. »Już przyszedł«. [...] — Koniem nigdy nie jeździłem — rzekłem głośno do matki. — Bardzo mi się chce jeść. Rano wyszedłem głodny, chleb był w domu zamknięty. Wracam głodny. Zamiast jeść, mówią do ciebie bierz konia, siadaj, jedź. Koniem nigdy nie jeździłem. Panie mi dadzą jeść w drodze?” (s. 39).

Od tej chwili wydarzenia potoczą się jak lawina: huk armat spłoszy konie, goniący je Rafał trafi do zagrody złodzieja i, próbując odebrać konie, stanie się mimowolnym sprawcą śmierci. „Myślałem o kobietach pozostawionych w lesie, o tym, że zginął medalion, bardzo się bałem siekiery, kobiety, dzieci, psa. Przeszył mnie stęk grający w piersiach czarniawego, ujrzałem siekiere wzniesioną wysoko, chwyciłem ją w dłonie, dźwignąłem, zamknawszy oczy. Gdym je otworzył, chłop leżał na ziemi. Usta rozwarł, oczy zmrużył jak do strzału, potem zaświecił białkiem” (s. 49).

Już wcześniej pomyślał o ucieczce, ale natychmiast strach uświadamia mu bezwyjściowość sytuacji: „Wstałem, z myślą, aby uciekać. Rzucę wszystko. [...] Gdybym, będę natychmiast złapany, przywieziony z powrotem” (s. 44).

Gdyby powieść Pierzchały sprowadzić do jednego hasła wywoławczego, byłoby nim z pewnością słowo „los”. Tak, to jest powieść o losie, o fatum, o zrządzeniu, któremu poddany jest żywot człowieka. Mówiono przy tej okazji o pikaresce, której odmianą jest właśnie, na swój sposób, *Simplicissimus*. Więcej tu jednak, podobnie jak u Grimmelshausena, groteski niż opowieści łotrzykowskiej. Tym bowiem różnią się *Simplicjusz* i *Naziemiec* od *Łazika* z *Tormesu* czy *Idziego Blasa*, że sobie nie dają rady, że los jest dla nich bezlitosny, nieubłagany niby fatum właśnie, nie tragiczne jednak, lecz właśnie groteskowe, czyli w swej grozie sięgające śmieszności. W tym swoim fatalizmie *Krzak gorejący* ma coś z *Kandyda*, zdarzenia bieżą według najgorszego z możliwych scenariuszy, rozgrywając się z sobą tylko wiadomą logiką „zabawy w masakrę”. „Nie miałem zamiaru zabić człowieka. Dźwignąłem tylko siekiere razem z nim, tylko przymknąłem oczy. [...] — Nikogo nie zabiłem. — Zabiłeś Polaka w pierwszym dniu wojny, aby trzy panie rosyjskie mogły dojechać do domu” (s. 50).

Coraz straszliwsze konsekwencje, jakie pociąga za sobą owo pierwotne wrzucenie w sytuację, którego praprzyczyną jest to, że

matka złakomiła się na dziesięć rubli od „pań rosyjskich” i zaoferowała usługi Rafała, prowadzą do katastrofy unicestwiającej wszystko, co w punkcie wyjścia wydawało się światem racjonalnie rozpoznawalnym. Na koniec „trzy panie rosyjskie” giną w rzece wraz z bryczką i bagażami, a bohater ma na swym koncie co najmniej pięć trupów, w tym jeszcze jednego Polaka, który próbuje mu zarekwirować konie.

Taki kalejdoskopowy bieg katastrof budziłby prędzej czy później śmiech, gdyby go Pierzchała nie przyprawiał za każdym razem narracją, która ma niewiele wspólnego z wyjściowym założeniem narracji wspomnieniowej, w pierwszej osobie, stanowiącej ekwiwalent pamiętnika. Najłatwiej byłoby powiedzieć o tej narracji, że jest oniryczna, że więc ociera się bezustannie o stany halucynacyjne, które w naszych cytatach symbolizuje w skrócie telegraficznym owo „przymknięte” — choćby na chwilę — oko. Rozpalone słońce, pałacy głód, gorączka pragnienia, ogień tłący się w czerwonych oczach zdzielonego łaską woźnicy, upadanie z senności — oto są owe „gorejące” emocje, czy raczej doznania, doświadczenia, które zacierają trzeźwe spojrzenie na rzeczywistość, zabarwiając je nieustającą produkcją fantazmatyczną. Najwyrazistszy jest tu motyw powtórzenia, który ma wiele wspólnego z Freudowskim *Wiederholungszwang*. Oto na wpół uśpionemu z głodu i wyczerpania Rafałowi objawia się z siekierą w dłoni jego ofiara. „Śpisz, leżysz na trawie w sadzie, zaś ten czerniawy człowiek rano zabity przez ciebie przychodzi właśnie, by zrobić z tobą to samo, co ty zrobiłeś z nim. [...] Wzniósł ramiona, do rąk jakby przywołał chrząknięciem całą obecną w nim siłę, celnie uderzył ostrzem w sam środek mojego czoła” (s. 72—73).

Bohater budzi się jednak w ramionach dziewczyny. Więc to był tylko powtarzający traumę poranka sen? Ale potem okazuje się, że ziemia nosi ślady walki. Więc to nie sen? Dopiero po całym cyklu przygód bohater, znów na pograniczu jawy i halucynacji, ranny i omdlewający, rozpoznaje nagle, w zupełnie innych okolicznościach, tę samą, niby koszmarem wywołaną „scenę pierwotną”. „Doznałem zgrozy. Z bliska patrzyły w moją twarz małe, piekielne oczy tamtego człowieka czerniawego, z którym zetknąłem się już dwa razy w życiu, którego żona oddała mnie w areszt. Czułem ulgę, bo skoro znowu przyszedł, skoro żyje, nie byłem zbrodniarzem, sumienie miałem czyste. — Nad tobą klęczy — wołała do mnie myśl — mały czerniawy człowiek Kazimierz Kormanek, którego żona wydała cię wczoraj na hańbę lub lepiej na śmierć. Przez nich oboje runęła twoja młodość, tak lekka, szczęśliwa, iż

nawet nie wiedział, czym ona jest dla ciebie i że ją nosisz, zawaliło się wszystko, nawet to, czym byłeś we własnych oczach” (s. 126—127).

Cytat długi, ale opłacalny, bo demonstduje całą strategię narracji onirycznej Pierzchały. Zaraz się okaże, iż owa postać to zupełnie ktoś inny, tylko do tamtej ofiary bohatera ludzaco podobny. Ktoś, komu z kolei Rafał wydaje się ludzaco przypominać jego zaprzysiężonego wroga. Można by mówić o efekcie podobieństwa, motywie lustrzanego odbicia, czy po prostu o powtórzeniu, które raz po raz wraca, zawsze w końcu zrationalizowane, ale rozsiewające przez jakiś czas ową aurę halucynacji, przywidzeń i rojeń, która pogrąża bohatera w permanentnej nieświadomości. Zwróćmy uwagę, że stawką jest tu nie byle co, bo chodzi „nawet” o „to, czym byłeś we własnych oczach”, czyli zdolność do utożsamiania się z samym sobą.

Ten efekt rozmycia potęgują jeszcze dopuszczane do głosu komentarze, zawarte w cudownie (czytaj: przypadkowo i nieprzypadkowo zarazem) odnalezionych zapiskach siostry bohatera-narratora. Dostarcza nam ona wiadomości oraz interpretacji znajdujących się poza zasięgiem świadomości Rafała, odnajdując zagadkę jego życia w urazie wcześniejszym, wobec którego przed chwilą cytowane traumy stanowią powtórzenia. Jako dziecko, Rafał miał znaleźć pojemnik z kwasem, który niósł do domu. Zatakowany przez kolegów, został poparzony na plecach. Ten moment jest niezwykle ważny, bo dotyka tytułowego motywu ognia. „Potem uciekł śmierci, niepodobny jednakże do niczego żywego, napiętnowany ogniem. Młodziankiem silnie wyrósł, stał się mężem dojrzałym, ku starości przyszedł zawsze z tym samym piętnem. Nie uległszy nikomu po drodze, coś sobie jednak przybrał do głowy, uwierzył w niezwykłość swego powołania. Wszystko przez ten ponury wypadek w dzieciństwie oraz inne zdarzenia późniejsze, zdające się utwierdzać w nim mniemanie, iż był kiedyś niczym wybraniec ofiarowany przez los, jak ten Izaak dawny, że przez to jest policzony pomiędzy synami straszliwej krzywdy, mieszkającej na świecie. Odtąd brat mój jedyny, ukochany, szukał sobie podobnych, z nimi tylko obcował.

Imion ani też nazwisk owych nieszczęśników, którzy go skrzywdzili, nie pamiętał, nigdy jednak wyzbyć się nie mógł krwawego żalu człowieka, który wie, że to ludzie uczynili zeń posag krzywdy” (s. 22).

„Napiętnowany ogniem” pozostanie na zawsze inny, ale — do końca nie potwierdzonym zdaniem siostry — zacznie traktować

swój los jako „wybraniec ofiarowany przez los” (chyba do Mannowskiego *Wybrańca* robi tu aluzję autor). Czy to świadectwo siostry znajduje dla siebie potwierdzenie? Nie bardzo, przecież bohater wciąż czeka na jakieś odczytanie losu, jego objaśnienie. Sporo zresztą w całej powieści motywów wróżebnych. „Trwałem w przekonaniu, iż byle tylko z domu wyjść, na nogach stanąć mocniej, życie nasze się zmieni, [...] spotkam może człowieka, znającego los wojny, nawet losy każdego z nas, będziemy wiedzieć, czego się trzymać. [...] kiedy jakieś nadzwyczajne wypadki światowe w niepamięć odsuną to, kim byłem, jaki dźwigałem los” (s. 277).

W pewnym momencie Rafał dystansuje się wprost wobec usensowniających jego losy zabiegów siostry: „[moja siostra — K.K.] należała bowiem do tych ludzi nielicznych, którzy przyczyn mych tragedii, klęsk, szukali wyłącznie we mnie lub w fatum, bytującym gdzieś poza nami” (s. 188—189).

W tych słowach fatum okazuje się alternatywa „ja”, które zamyka człowieka w swojej zbroi, w swojej skorupie, niby złowrogi los, jaki człowiek niesie w sobie.

Powróćmy, zgodnie z obietnicą, do wątku prawdopodobieństwa powieściowych zdarzeń. Oto bowiem w ciągu wielu lat powtarzają się tu w zmieniających się wciąż okolicznościach te same sytuacje, jak choćby owo przebudzenie się w obecności „czerniawego mężczyzny”, kierujące uwagę ku raz doznanemu urazowi. Owe powroty postaci i miejsc tłumaczą się wprawdzie zamknięciem powieściowej akcji w ściśle ograniczonej topograficznie i geograficznie przestrzeni, ale powieść nazbyt obfituje w cudowne lub niesamowite zbiegi okoliczności, przypominające po trosze pamiętne przebudzenia u stóp szubienicy z *Pamiętnika znalezionej w Saragossie*. Motywacja literacka zdaje się tu silniejsza niż życiowe prawdopodobieństwo, wskutek czego narracja zabarwia się owym swoistym porządkiem motywacyjnym osiemnastowiecznej powiastki. Powstaje tym samym efekt zamknięcia powieściowego świata w fabularnej matrycy.

Jeśli chodzi o motywację tego porządku, które można wywieść z zasady narracji w pierwszej osobie, to i tutaj poddani jesteśmy swoistej ambiwalencji. Niby celem opowieści jest dokumentacja życia takiego, jakim było naprawdę. „Opowiadał także z potrzeby szczerości. Zniósł wszystko, co los, świat i ludzie mogą zgutować takiemu jak ja. Upadałem od zadawanych mi zrad, kłamstw, od uczuć gorszych niż noże” (s. 7).

Ale zarazem w ten ton szczerości wpłata się niespodziewanie wątek artystowski. „Nie po to piszę, iżbym czekał może na jakieś

zadośćuczynienie lub abym wyciągał rękę. Nie chcę nawet, żeby z tego, co robię, dla innych płynęła jakaś nauka, w takie pouczenia nie wierzę, zawsze mi były obce. Jeśli spodziewam się czego, to jedynie podziwu, jakiego łakną zawsze artyści. O to mi idzie” (s. 188).

Który motyw pisania jest prawdziwy? Który jest — specjalnie ujmuję to słowo w cudzysłów — „szczerzy”?

Krytyka powtarzała często, że ostateczną zasadą powieści Pierzchały jest montaż, który polega na konstrukcji tyleż dosłownej, co umownej, nieomal parabolicznej.

Zapewne jest to książka zanurzona w świecie cytacji. Czyż nie słyszeliśmy przed chwilą pogłosu motta Nałkowskiej, że „ludzie ludziom zgotowali ten los”, a wcześniej odwołań do Mannowskiego *Wybrańca*, do świata narracji oświeceniowej, do pikareski, do opowieści o *Simplicissimusie*?

Czy jednak ten zmontowany „tekstowy świat” ma swoje charakterystyczne, od razu rozpoznawalne rysy? Wydaje się, że przy całym zanurzeniu w historię (przypomnijmy choćby świetne pastisze legionowych pamiętników czy porównywalne z *Rzeczywistością* Putramenta opisy więzienne z czasów dogorywania Drugiej Rzeczypospolitej) wspomniany żywioł paraboliczny bierze tutaj górę. Ale w ów schemat wpisuje autor, znów kunsztownie splatając dawne wątki literatury, los plebejski, który na równi z bohaterem jednostkowym wydobywa się ze stanu przedmiotowości, sięgając po swe prawa do czysto ludzkiej, ale i historycznej podmiotowości. Pierzchała pokazuje, jak w owym ruchu emancypacji bierze udział literatura. Najpierw powtarzana — niczym księga: „[...] nawet w bitwie mówiliśmy z sobą o znanych nam przykładach upojenia szczęściem, podejmowanych przez literaturę, które przecież być mogą udziałem każdego, które powtórzyć można.

O szczęściu, jakie jest możliwe w życiu, jakie kiedyś do mnie przyjdzie, marzyłem ponad siły, ponad miarę. Żyłem niczym we śnie uniesiony nadzieją [...]” (s. 107).

W końcu podejmowana jako wysiłek pisania. Dosłownie i metaforycznie: pisania własnego losu i takiego spisywania go, które by go mogło uwznioślić. Dokładnie tak, jak to zapisał Rafał Nazimiec, wspominając więzienie: „Rzec można, iż sobie uwzniośliłem w ten sposób jak mogłem ohydę umierania w odosobnieniu więziennym, na oczach tego ponurego sługi władzy” (s. 255).

Tego „uwznioślenia” losu próbuje się tu dokonać, ironizując *sacrum*, ironizując literaturę, nie bez wiary jednak, że bez nich nie dałoby się tego osiągnąć.





DEBATE

ì ò ò ò ò ò ò ò  
ì ò ò ò ò ò ò ò



## Wolność i niewola

Próbując zamknąć w dwóch słowach odrębność doświadczenia, które literatura polska artykułuje w sobie tylko właściwy sposób, natrafiamy na te właśnie słowa: wolność i niewola. Jesteśmy w nie uwikłani od razu — w ich antynomię — jeszcze zanim wypowiemy to zdanie do końca. Już kiedy formułujemy pytanie dotyczące odrębności doświadczenia, które miałoby być naszym udziałem. Czemu bowiem musimy deklarować swoją odrębność? Swoje doświadczenie? Swoją inność? Alternatywność? Niezwykłość? Czemu właśnie: musimy?

Posłuchajmy Gombrowicza, jak o tej swojej odrębności rozmawia z cudzoziemcem, Dominique de Roux. „Francuz, Anglik jak by nie był wewnętrznie, osobiście rozdarty, od razu wchodzi w pewną formę narodową, angielską, francuską, od wieków wypracowaną, gotową”<sup>1</sup>. Tymczasem Polak, zawieszony gdzieś między Wschodem a Zachodem, cierpi na brak formy określonej, na — mówi Gombrowicz — poczucie „bezformia”. Warto może przypomnieć, że i Witkacy pisał: „[...] życie nasze jest bezforemne”<sup>2</sup>. „Poczucie bezformia dręczące Polaków, ale też wypełniające ich jakąś dziwną wolnością, było u źródła ich uwielbienia dla polskości” (s. 26). Bo przecież jakaś forma polska istniała, ale za ciasna, kusa, słaba. Forma polska, która oznacza dla Gombrowicza styl sarmacki, szlachecki, wiejski w znaczeniu: ziemiański.

---

<sup>1</sup> D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*. Warszawa 1979, s. 25. Stąd dalsze cytaty.

<sup>2</sup> S.I. Witkiewicz: *Narkotyki — niemyte dusze*. Opracowała A. Mićńska. Warszawa 1975, s. 282.

Ta opozycja, którą nasuwa wyodrębnienie formy polskiej, od razu sama się dekonstruuje. Forma w mocnym znaczeniu wyrazu, dostępna owej Europie ograniczonej do Zachodu, przeciwstawia się bezformiu, które choć brzmi groźnie i być może frapująco, okazuje się formą słabszą. Jedna ma się do drugiej, jak starszeństwo do młodszości, dojrzałość do niedojrzałości. A jednak bezformie, które „dręczy”, dostarcza zarazem „dziwacznej wolności”, dla której polskość bywa „uwielbiana”, a może raczej sama się „uwielbia”.

Tymczasem stłumienie „poczucia bezformia” jakby odbiera nam „dziwaczną wolność” i owo samo-uwielbienie, którego podłożem tkwi gdzieś, jeżeli wierzyć Gombrowiczowi, między stylem sarmackim i dramatem niewoli. Samo mówienie o wyodrębnionym doświadczeniu, które Gombrowicz nazywał polską formą, albo poczuciem bezformia, wkleja Polaka w antynomię wolności i zniewolenia. „Stąd — pisze Błoński — paradoks: im wyżej wynosi swą ideę Polski — jakakolwiek by nie była — tym bardziej zaprzeda polskość w niewolę!”<sup>3</sup> Odczuwamy zniewolenie, kiedy musimy legitymować się własną europejskością (choć przecie nikt, poza nami samymi, do tego nie zmusza), i odnajdujemy wolność w deklarowaniu naszej odrębności. W rzeczywistości rozumowanie Gombrowicza przebiega szlakiem antynomii: wybrać bezformie polskie oznacza dla niego być podrzędnym w konfrontacji z formą Zachodu, szukać formy w naśladowaniu Zachodu oznacza wtórność, czyli także podrzędność.

I w tym zmaganiu przeciw niewolącemu poczuciu niższości, które nie spocznie, zanim nie zdobędzie się na wyzwającą apoteozę swobody, widać pewien rys charakterystyczny sarmackości Gombrowicza.

Historycznie sarmatyzm jest ideologią, a nawet mitologią polską, wytworzoną u schyłku renesansu (koniec XVI wieku). Kształtuje mentalność obywateli „Rzeczypospolitej”, republiki, w której cieszą się oni wolnością, równością i braterstwem, czyli przywilejami stanu szlacheckiego. Ten stan definiuje sam siebie jako naród. Mówiąc „sarmackość”, mam na myśli nie określoną konstrukcję prawną, praktykę polityczną lub ideologię, ale pewien sposób mówienia, pewien dyskurs, pewien sposób definiowania podmiotowości prawnej, politycznej, etycznej, także literackiej, oraz pewien sposób artykułowania jej stosunku do rzeczywistości. Słowem: pewną wiedzę, bez wątpienia alternatywną wobec tej, któ-

<sup>3</sup> J. Błoński: *Gombrowicz a ethos szlachecki*. „Teksty” 1974, nr 4, s. 128.

ra kształtowała się równolegle na zachodzie Europy od XVI do XVIII wieku. Wiedzę, której zasadniczym punktem jest określenie wolności jako stosunku podmiotu do władzy.

O sarmackości Gombrowicza pisał Jan Błoński, stawiając tezę, że chce on Sarmatę „ufilozoficzyć”<sup>4</sup>. Mnie tymczasem idzie o sarmackość jako pewien dyskurs niefilozoficzny, taką alternatywę wobec filozofii, jaką jest — wobec formy — bezformie. Sarmackość jako wiedzę bez wątplenia alternatywną wobec tej, która kształtowała się równolegle na zachodzie Europy od XVI do XVIII wieku. Owa, zdaniem Foucaulta, era klasyczna, w której „od Renesansu do XIX wieku dokonała się epistemologizacja tyłu pozytywności”<sup>5</sup>. Choć przecież epistemologizacja nie wszędzie i nie zawsze bywa regułą ujmowania wiedzy. Wiedza zepistemologizowana, unaukowiona, „ufilozoficzona” nie jest — podkreśla Foucault — jedyną postacią wiedzy. Można wyobrazić sobie, na przykład w obszarze seksualności lub polityki, inny typ wiedzy, właśnie nie poddanej epistemologizacji. Tak rozumiałbym sarmackość.

„Myśl niemiecka wsiąkała całkiem w filozofię”<sup>6</sup> — mówił Mickiewicz w College de France, podczas gdy „Słowianie nie zajmowali się sporami filozofów”, bo „nie znajdowali w tym nic zgodnego z naturą swojego ducha” (T. 7, s. 185). Charakterystyczne, że przegląd filozofii nowożytnej kończy się u Mickiewicza na rozważaniach o rodzaju własności ziemskiej w Słowiańszczyźnie, które prowadzą do wyłożenia — pozostającej poza wszelką epistemologizacją — wiedzy alternatywnej. Jej zasadniczym punktem jest określenie wolności jako stosunku podmiotu do władzy. Losy kultury zachodniej wiążą się, według Mickiewicza, ze zdecydowaną koncentracją władzy w systemach absolutyzmu. Tym właśnie tłumaczy on silną epistemologizację wiedzy na Zachodzie. W kulturze sarmackiej skrajna dekoncentracja władzy hamuje ten proces. „Forma” bowiem — mówiąc językiem Gombrowicza — potrzebna jest tam, gdzie „piętrzą się” relacje społeczne, relacje władzy. Przeciwnie: niedostatek formy odpowiada rozluźnieniu relacji między jednostkami na równi — przynajmniej pod względem prawnym — uczestniczącymi we władzy. „Polska nadawała każdemu ze swoich obywateli prawo nieograniczone i czyniła go rów-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>5</sup> M. Foucault: *Archeologia wiedzy*. Przełożył A. Siemek. Słowem wstępnym opatrzył J. Topolski. Warszawa 1977, s. 236.

<sup>6</sup> A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. T. 7: *Literatura słowiańska*. T. 3. Lwów 1911–1913, s. 179. Stąd dalsze cytaty.

nym narodowi" (T. 6, s. 326); "[...] wolno mu zawsze wyjść ze społeczeństwa: jest to wolność osobista, posunięta do najdalszego kresu" (T. 6, s. 48). Takie wnioski snuł Mickiewicz w swej interpretacji *liberum veto*.

„Jakże ja mogłem — woła Gombrowicz — oprzeć się na Mickiewiczu, wspaniałym poecie, ale o koncepcjach i horyzontach pobożnego dziecka, zabłąkanego w kiepskie mistycyzmy? W oparciu o to miałem walczyć o siebie?”<sup>7</sup> Musi więc nasunąć się prędzej czy później pytanie o epistemologizację, o polską filozofię. „Gdzież była polska myśl oryginalna, polska filozofia, polski udział intelektualny i duchowy w tworzeniu Europy?”<sup>8</sup> Charakterystyczne, że Gombrowicz, sam sobie odpowiadając na owe, przeważnie retoryczne kwestie, idzie krok w krok za Mickiewiczem. Ten trop prowadzi go do refleksji o typie własności ziemskiej: „Na tych więc równinach, otwartych na wszystkie wiatry, odbywała się od dawna wielka Kompromitacja Formy i jej Degradacja. Rozmazywało się to, rozlażyło... Tu kultura była równinna, wiejska, pozbawiona wielkich miast, silnego mieszczaństwa, gdzie życie się skupia, komplikuje, piętrzy, nabiera rozmachu, zasila tysiącem splotów międzyludzkich” (s. 26). Kultura sarmackości przeciwstawiona jest kulturze mieszczaństwa w szeregu opozycji przestrzennych. Skupienie, komplikacja, spiętrzenie, sploty międzyludzkie mają definiować bogactwo struktury społecznej, w której istnieje hierarchia, pewna wertykalność, „piętrzenie się” ku górze, oraz liczne sprzężenia zwrotne. Taka jest kultura mieszczańska. A wiejska, ziemiańska, odwrotnie: zamiast skupienia określa ją rozproszenie, w miejsce komplikacji mamy uproszczenie, zamiast spiętrzenia — płaskość, horyzontalność, „równinność”, nie ma hierarchii, tylko sąsiedowanie, bycie obok. Słowem: ubóstwo struktury społecznej, atomizacja. Gombrowicz, przeciwstawiając zachodniemu „piętrzeniu się” owo sarmackie rozluźnienie, używa na jego określenie charakterystycznego zwrotu: „nie za bardzo”. Czyli sprzeczność: forma — bezformie, przybiera w końcu kształt opozycji: forma — nie-za-bardzo-forma. Mówi Gombrowicz: „Rzeczywistość nie jest czymś, co dałoby się bez reszty zamknąć w formie”<sup>9</sup>. Są więc w nas dwa dążenia: do „formy, kształtu, definicji” i drugie, które „broni się przed kształtem, nie chce formy”,

<sup>7</sup> D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 26—27.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz: *Dziennik (1953—1956)*. Paryż 1971, s. 122. Stąd dalsze cytaty.

skoro „żadna myśl ani forma w ogóle nie zdoła objąć bytu” (s. 122). Sarmackie „nie za bardzo” nie oznacza więc odrzucenia formy, nie oznacza powrotu do prymitywu, dzikości, niewiedzy, ciemności, ale coś trzeciego: dystans, rozluźnienie, „niedokszałt”. Wymknięcie się sprzeczności logicznej, wymknięcie się opozycji. „Przeciwnikiem Sartre’a nie jest książd. Jest nim mleczarz, aptekarz, dziecko aptekarza i żona stolarza, są nim obywatele sfery pośredniej, sfery niedokszałtu i niedowartości, będącej zawsze czymś nieprzewidywanym, niespodzianką” (s. 122). Oto, co Roland Barthes nazywa subwersją subtelną, „taką, co nie interesuje się wprost destrukcją, wymyka się z paradygmatu i szuka *innego* terminu: trzeciego terminu, nie będącego jednak terminem syntezy, ale terminem ekscentrycznym, niesłychanym. Na przykład? [...] Bataille nie przeciwstawia wstydu — swobody seksualnej, ale... śmiech”<sup>10</sup>.

To przeciwstawienie formy niedo-formie nakłada się u Gombrowicza na opozycję produkcja — konsumpcja. Oto on — sarmata — wędruje po świecie, jak po sadzie, „próbując tego lub innego wyrobu (jak gruszkę lub śliwkę)” (s. 121). Jest konsumentem wśród producentów. Dla nich „produkt staje się ważniejszy od nich samych” (s. 122). On „proklamuje zasadę, że człowiek jest wyższy od swoich wytworów” (s. 123). I powiada o sobie: „dostarczam swobody”. Broni się przed formą, bo wie, że ona „nie zdoła objąć bytu”. Stoi po stronie rzeczywistości, bytu właśnie.

Obrona przed niewolą jakiejś formy, w poszukiwaniu wolności, prowadzi do wojny z formą w ogóle: z formą polską, formą własnego „ja”. Prowadzi do zdefiniowania człowieka jako sztuczności. Dopiero z tej pozycji, z pozycji „niedoskonałości”, czyli „tajemnego spoufalenia z bezformiem”, można podjąć „rewizję formy europejskiej”. Kluczowe dla Gombrowicza, powtarzane za *Dziennikiem* w rozmowie z Dominikiem de Roux, formuły to: rozluźnienie przeciwstawione napięciu, niby aspiryna, która „usuwa nadmierny skurcz” (s. 121). Mówi Gombrowicz: „[...] jeśli mój dziennik może przydać się na co, to głównie jako przeciwstawienie wiejskiego rozluźnienia tym wszystkim napięciom, piętrzącym się bez wytchnienia w łonie milionowych stolic”<sup>11</sup>. Zatem koło się zamyka: zarzut bezformia obraca się w strategię niedo-formy, ofensywną, ale, powiada Gombrowicz, niedo-ofensywną, bo inaczej popełniałbym ten błąd, który zarzucam kulturze Zachodu:

<sup>10</sup> R. Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, s. 87.

<sup>11</sup> D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 91.



zaciekłość. „I nie widzę, dlaczego szlachcic nie miałby być najnowocześniejszym człowiekiem świata... jeśli potraktuje siebie w sposób naprawdę nowoczesny” (s. 92). Dyskurs sarmacki stoi tu na antypodach „filozofii”: nie docieka prawdy, ale prawa, bez reszty zajęty obroną wolności, czyli prawa, które tę wolność zapewnia, przeciw niewoli, jaką niesie rzeczywistość polityczna, historyczna, społeczna. I dopiero wówczas gra pojęć prawa i prawdy ulega dialektycznemu odwróceniu. „Jak obywatel polski — głosił Mickiewicz — opierając się tylko na własnym uczuciu, mógł odepchnąć prawa, oparte na potrzebach politycznych, na opiniach, teoriach — tak kiedyś każdy człowiek będzie mocen bronić prawdy przeciw całemu społeczeństwu” (T. 6, s. 326—327).

„Sarmacki” dyskurs Gombrowicza odwołuje się w końcu do figury alegorycznej. Alegoria, którą posłużył się Gombrowicz, jest figurą powtórzenia. Cofa nas w czasie prawie dokładnie o czterysta lat, od roku 1953 do 1558. Myślę o dziele Mikołaja Reja, poety, który — według pewnej mitologii — zapoczątkował w Polsce i poezję w języku narodowym, i sarmatyzm. W *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* znajdziemy dyptyk poświęcony wolności i niewoli myśli. Odpowiedni fragment nazywa się: *Wolna myśl — rozkosz*, i tworzy parę z następnym fragmentem pod tytułem *Myśl niewolna — więzienie*.

A ów, co wolnej myśli, nic nie myśli o tym,  
Przespawszy się bezpiecznie, przechodzi się potym  
Albo sam, albo gdy ma, tedy z przyjacielem;  
A wszystko się z nim śmieje, a wszystko z weselem.  
Nie chodzi chłopiec za nim z granatem, z rusznicą,  
Albo, jako na wilka, z okrutną sulicą.  
Przechadza się z laseczką po sadu, po polu,  
Patrzy, jeśli w pszenicy nie będzie kąkol<sup>12</sup>.

Tekst Reja odsyła do przypowieści ewangelicznej o pszenicy i kąkolu, jest więc figurą alegoryczną. Ziemianin poczciwy Reja, który „Patrzy, jeśli w pszenicy nie będzie kąkol”, dokonuje oceny, sądu, odróżnia dobre od złego. Jak objaśnia Ewangelia ustami Chrystusa: „[...] rola jest świat, a dobre nasienie ci są synowie królestwa, a kąkol są synowie złego” (Mt 13, 38, przeł. ks. J. Wujek).

<sup>12</sup> M. Rej: *Wybór pism*. Wyboru dokonał i opracował J. Ślaski. Warszawa 1979, s. 100.

Zwróćmy uwagę, że „wolna myśl” wydobywa się u Reja z identycznej jak u Gombrowicza rozluźnionej struktury społecznej. Zamiast opozycji: miasto — wieś, mamy tu przeciwstawienie ludzi „zamkowych” ludziom „wieśnym”. Ale „zamek” cechuje to samo „piętrzenie się” stosunków społecznych w komplikacje i „sploty międzyludzkie”, które widzi Gombrowicz w mieście.

I cóż owi zamkowi przed wieśnymi mają,  
Nad którymi stróż woła, łańcuchy brząkają  
Okolo wrót, a w każdych drzwiach chłop z włócznią stoi<sup>13</sup>,

Tymczasem „ziemianin”, ów człowiek „wolnej myśli”, jest sam albo z przyjacielem, tylko wówczas jednak, podkreśla Rej, gdy ma przyjaciela. Wiąż międzyludzka jest więc tu niekonieczna, nieobowiązuja, dobrowolna. Powiedziałbym: przypadkowa. Swoboda taka, zaznaczona szczegółem ubioru — rozluźnionego (ziemianin „siedzi sobie w koszuli”) — przeciwstawia się „gęstości” relacji w świecie zamku, w świecie panoptikonu, gdzie samotność jest iluzją, bo człowiek jest „podglądany”, poddany inspekcji innych<sup>14</sup>.

Siedzi sobie w koszuli, do drzwi nie pogląda,  
Jeśli go kto, szpiegując, dziurą nie zagląda<sup>15</sup>.

Sto lat po Reju pisał inny sarmata w odpowiedzi na niepochlebne dla Polski dzieło Anglika Johna Barclaya: „Po pierwsze, szlachta polska nie mieszka w miastach [...]. [...] stoimy z dala od błędów, które wzajemnie przekazuje i przyjmuje trwałe owo a beczynne współmieszkanie w miastach. Stąd zaiste pochodzi, że nie ma u nas tej deprawacji i zepsucia obyczajów, którego pełne są umysły innych ludów. Stąd też mamy błogi spokój w państwie, nie wywołujemy spisków, walki stronnictw, zamieszek, ani wreszcie wojen domowych, gdyż każdy jest królem w swym domu, gdy ma gdzie odpocząć mile a uczciwie, gdy umysł zajmuje troska o chwilę bieżącą; temu nie przychodzi do głowy nie dające się osiągnąć rzeczy i o nich nie myśli”<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Por. M. Foucault: *Panoptyzm*. W: Idem: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przełożył T. Komendant. Warszawa 1998.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ł. Opaliński: *Obrona Polski*. W: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*. Opracował J.S. Gruchała i S. Grzeszczuk. Warszawa 1988, s. 264—265.

Autor tych słów, Łukasz Opaliński, był z pewnością Europejczykiem, kształcił się w Louvain, Orleanie, Strasburgu i Padwie. Ale chwając „wolną myśl”, wykonuje ten sam gest, co Gombrowicz, widząc w dystansie, rozluźnieniu, niedoksztalcie przewagę nad „spiętrzeniem” relacji międzyludzkich.

Poeta siedemnastowieczny powiada, że człowiek uwikłany w gęstość relacji społecznych:

Zawsze albo się boi, albo się spodziewa<sup>17</sup>

— i przeciwstawia tej wizji samotność ziemianina, który

[...] dosyć ma na tem,  
Że się sam zna, z obłudnym choć się nie zna światem<sup>18</sup>.

Lęk i nadzieja stanowią według tej diagnozy podłoże kultury zajętej produkowaniem tego, co Gombrowicz nazywa „formą”. Kultura formy jest kulturą rezygnacji z „chwili bieżącej”, z poznania samego siebie, ze swołście pojętej „wolnej myśli”. Jest to kultura, w której niezmordowanie podejmuje się próby objęcia bytu kształtem. Rozluźnienie formy w kulturze sarmackiej, jej nieepistemiczność stworzyły pewną pustkę, której wypełnieniem stała się poezja. Sarmatyzm zaskakuje niesłychaną produktywnością poetycką. Poezja, oczywiście, nie zastępuje *episteme*, tylko wypełnia próżnię wytworzoną przez brak *episteme* (owo: „Koń, jaki jest, każdy widzi”). Składanie wierszy staje się jedną z podstawowych czynności piśmiennych wolnych obywateli republiki. Paradoksalnie, na antypodach, podobnym przywilejem cieszą się (i martwią) dostojnicy Cesarstwa Środka. Jednym słowem, anarchia i despotyzm łączą się w poezji. Poetyka jest obok retoryki głównym składnikiem wykształcenia, a poezja stanowi jeden z najważniejszych instrumentów komunikacji społecznej w świecie rozluźnionej więzi społecznej.

Nie-epistemiczność kultury sarmackiej narzuca jej poezji pewien rys — by tak powiedzieć — ontologiczny. Skupia się w tej poezji owa „myśl wolna”, czyli nie zajęta poznawaniem. Myśl budująca wokół podmiotu uwolnionego z gęstej więzi międzyludzkiej — pewną pustkę. Zamiast narzucać bytowi formę, otwiera się na

---

<sup>17</sup> W. Potocki: *Wojna chocimska*. W: *Staropolska poezja ziemiańska*. Antologia..., s. 309.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 310.

„troskę o chwilę bieżącą”, w akcie kontemplacji czystego istnienia: w „niepróżnującym próżnowaniu”, w akcie kontemplacji czystego istnienia. Posłuchajmy:

Słońce pali, a ziemia idzie w popiół prawie,  
Świata nie znać w kurzawie;  
Rzeki dnem uciekają,  
A zagorzałe zioła dżdża z nieba wołają.

Dzieci z flaszą do studniei; a stół w cień lipowy,  
Gdzie gospodarskie głowy  
Od gorącego lata  
Broni list, za wsadzenie przyjemna zapłata.

Lutni moja, ty ze mną; bo twe wdzięczne strony  
Cieszą umysł trapiiony,  
A troski nieuspłone  
Prędkim wiatrom podają za morze czerwone<sup>19</sup>.

Gombrowicz dostrzegał w tym znamię nowoczesności. Dlatego pisał: „I nie widzę, dlaczego szlachcic nie miałby być najnowocześniejszym człowiekiem świata... jeśli potraktuje siebie w sposób naprawdę nowoczesny”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> J. Kochanowski: *Pieśń VII*. W: Idem: *Sobie śpiewam a muzom...* *Antologia*. Wybór K. Żukowska. Warszawa 1980, s. 93.

<sup>20</sup> D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem...*, s. 92.

## „Mit” & „dzisiaj”

Aż do końca XVIII wieku uważano mity za zbiór wszelkich możliwych fabuł elementarnych, z których, podobnie jak z dawnych dziejów, wolno garściami czerpać historie na użytek kultury współczesnej. Nikomu nie przyszłoby do głowy szukać w mitach jakiejś prawdy o ludziach dziś żyjących; przeciwnie, mit to była prawda o wymiarze wiecznym, uniwersalnym.

Od początku XIX wieku także prawda o walorze lokalnym, gdyż mity uległy pluralizacji i zróżnicowaniu etnicznemu. Znow przecież nie były prawdą o „dziś” konkretnego narodu, ale o jego „odwiecznym” charakterze. Nikomu nie przyszłoby wówczas do głowy, żeby uznać się za wytwórcę mitu, a nawet rozmaici fałszerze i mitotwórcy — w rodzaju Macphersona czy Blake'a — byli przekonani, że działają w dobrej wierze, „rekonstruuując” coś, co nie oparło się niszczącemu działaniu czasu, albo odgadując coś, co się zacierało w świadomości współczesnych. Ceniło się mity nie dlatego, że były stworzone „dziś”, ale dlatego że przychodziły do nas z krainy *arche*, aby nam pomóc oprzeć się „przyrostowi pustyni”, jak to później określił Nietzsche, Blake'owskiej „Ziemi Ulro”, gdzie rządzi niepodzielnie Sir Isaac Newton, Mickiewiczowskiemu „szkiełku i oku”, słowem — jak powiada Miłosz — „na-ukowemu światopoglądowi”.

Pierwszym, który postawił obok siebie te dwa słowa: „mit” i „dzisiaj”, był niewątpliwie Roland Barthes, którego *Mitologie*, co warto sobie uprzytomnić, wyprzedziły podobnie zatytułowaną serię tomów wielkiego badacza mitów etnicznych Claude Lévi-Straussa.

Można, generalnie, powiedzieć, że współczesna żywotność kategorii mitu ma właściwie dwa źródła.

Jednym jest psychologia Junga, który swoją teorią archetypalnej wspólnoty człowieczeństwa uzasadnił znieściskłą nadzwyczajną i dotąd nie podejrzaną aktualność mitów wywodzących się z wszystkich czasów i z wszystkich miejsc globu, mitów, które pozwolił kłaść obok współczesnych przejawów kultury masowej, obok naszych wierzeń, wyobrażeń, przywidzeń i mód. Wystarczy przypomnieć słynną rozprawę Junga o latających spodkach. Kto raz widział sfilmowaną rozmowę szwajcarskiego ucznia Freuda z indiańskim szamanem, ten natychmiast zrozumiał, że ów, obdarzony klasycznymi rysami niemieckiego profesora, uczony jest zarazem największym w dwudziestowiecznej globalnej wiosce czarownikiem.

Jung zdemokratyzował mity, czy może raczej je splebelizował, czyniąc nas wszystkich wyznawcami wspólnego dziedzictwa, z którym wielu spotyka się już tylko w snach. Przecież Jung zarazem zreinterpretował w duchu psychoanalitycznym wszelkie zestandaryzowane przejawy *sacrum* z naszego świata, przywracając im niejako wymiary mityczne. Anachronizm Jungowski zawierał się w samym pojęciu archetypu. Partycypując w mądrości archetypów, od których oddzielają nas złe nawyki cywilizacji, powracamy wszyscy do źródeł, do — by użyć słynnego ongiś tytułu — „źródeł czasu”, czyli właściwie „bezczasu”, znajdując remedium na przenikające nas lęki.

W pewnym stopniu Junga właśnie powinniśmy oskarżyć o to, co nastąpiło później. Wszak temu niewątpliwemu „moderniście” zawdzięczamy, paradoksalnie, najbardziej radykalne uniewinnienie kultury masowej jako naiwnego i zbiorowego snu na jawie, który przywraca nas rejonom archetypalnym. Bez Junga nie byłoby zapewne New Age ani postmodernizmu. Zwłaszcza postmodernizmu pojmowanego jako przyzwolenie na „mieszanie gatunków”, o którym pisał kiedyś Derrida w słynnej refleksji na temat „praw gatunku”. I choć francuski filozof zaczynał swój wykład od ostrzeżenia, by gatunków nie mieszać, przecież na końcu okazywało się, że owo „mieszanie się” gatunków stanowi właśnie podstawowy warunek ich istnienia.

Drugie źródło współczesnej aktualizacji mitów zostało już przed chwilą wymienione: *Mitologie* Rolanda Barthes'a, w których jako mity opisano rozmaite przejawy współczesnej kultury masowej, odzierając samo pojęcie z tajemniczego kolorytu, jaki nadawali mu romantycy i jungiści. W swej retoryce Barthes był raczej dziedzicem Feuerbacha i Marksa, kreując się na „wielkiego demistifikatora” wojującego z mitami (współczesną formą „opium dla mas”, czyli masowo wyznawanej, konsumpcyjnej religii) w imię

historii. Mity bowiem dlatego są złe, że są ahistoryczne, że kreują wizję człowieka niehistorycznego, substancjalnego, wiecznego, istotowego, upozowując na takiego człowieka w ogóle współczesnego drobnomieszczanina, „pana Pujade”, wchodzącego w skład klienteli prawicowych i nacjonalistycznych partii politycznych. Wtedy Barthes pisał nawet, że na lewicy mity są niewinne i miżerne. Później zdanie zmienił.

Zwróćmy uwagę: zarówno Jung, jak i Barthes diagnozują mity podobnie, widząc w nich wyjście poza historię. Ale według Junga owo wyjście prowadzi w ozdrowieńczą krainę archetypów, podczas gdy według Barthes'a wrzuca nas w drobnomieszczańską studnię, zatrutą nienawiścią do wszystkiego, co inne, co z nami nietożsame.

A co, jeśli po drugiej stronie mitu, po owej stronie historii, grunt zacznie się nam spod nóg obsuwać? A co z mitami, jeśli sama historia, która tworzy z mitem opozycyjną parę, okazałaby się zarazem najbardziej mitycznym z mitów? Czyśtą manipulacją retoryczną, konstrukcją, za jaką kiedyś miano właśnie mity, czyli rezerwuarem gotowych fabulacji? Albo, jak mówi Lyotard, „wielką narracją”, tyle samo warta, co wszelkie próby ustrukturywania zdarzeń?

Toż to czysta dekonstrukcja: ujawnienie, iż opozycja mit — historia w rzeczywistości nie jest „prawdziwą” opozycją, lecz hierarchią. Czyli że albo historia powtarza wieczne cykle mitu, będąc jego zredukowana, zeświecczona postacia, resztką, odpadkiem, albo — na odwrót — to mit jest kostiumem, w który przebiera się historyczność, chcąc uświęcić w ten sposób swoją dominację — także nad czasem, który pragnie zatrzymać na wieki. Na przykład, ogłaszając „koniec historii”.

Oto, w jakim punkcie znajduje się współczesny „mitolog”, gdyby zapragnął znów, jak przed półwiekiem, postawić obok siebie te dwa słowa: „mit” i „dzisiaj”, próbując odpowiedzieć na pytanie o ich wzajemne ustosunkowanie się w dobie postmodernizmu.

Natychmiast jednak może się okazać, że podając parametry naszej kondycji, „kondycji postmodernistycznej”, stworzymy tym samym nowy mit, właśnie mit ponowoczesności jako ery, w której niemożliwe są już żadne mity zbiorowe, skoro wszystkie naraz zostały równouprawnione, a więc wypada im się wycofać w strefę prywatności, w strefę tego, co — jak wszelkie wyznanie wiary odtąd — powinno pozostać czysto osobiste...

Czyż właśnie takie rozdrobnienie i taka, by tak rzec, prywatyzacja mitologii nie stanowią najpoważniejszego wyzwania dla współczesnego mitologa?

## Kto ukradł tekst?

Magnificencjo, Czcigodni Goście, Szanowni Zebrani,

spytacie pewnie: jaką bajkę nam teraz opowie? — Proszę bardzo, już się bajka zaczyna: „Przed wielu laty żył sobie cesarz, który tak bardzo lubił nowe, wspaniałe szaty, że wszystkie pieniądze wydawał na stroje”<sup>1</sup>.

Taki początek bajki mógłby się doskonale nadawać do rozważań z ekonomii politycznej, bo choć dawno pozbyliśmy się cesarzy, wciąż żywo nas obchodzi, na co wydaje się nasze pieniądze. Chciałbym jednak, mimo gorącej, przedwyborczej pory, zainteresować Państwa nie tyle budżetami naszych władców, ile pewną historią, której tytuł obiecuje przecież pewien dreszczyk emocji.

Szukam w owej historii odpowiedzi na pytanie: „Czy ktoś ukradł tekst?”.

Ale czemu, wobec tego, powołuję się na znaną wszystkim baśń Andersena *Nowe szaty cesarza*? Odpowiedź zaraz się znajdzie. Czytajmy tedy naszą bajeczkę: „Pewnego dnia przybyło tam dwu oszustów, podali się za tkaczy i powiedzieli, że potrafią tkać najpiękniejsze materie, jakie sobie tylko można wymarzyć” (s. 105).

Oto więc, na samym początku opowieści, napotykamy zaraz nasz motyw.

— Jak to? — zapytacie, cóż mają wspólnego „tkacze” z „tekstem”? Oddaliśmy się, niestety, chyba bezpowrotnie, od łacińskich

---

<sup>1</sup> J.Ch. Andersen: *Baśnie*. Tłumaczenie S. Beylin i S. Sawicki. Wybór i wstęp A. Miłska. Warszawa 1976, s. 105. Stąd cytaty z odnotowaniem stron w nawiasie.



źródeł naszej edukacji, przeto nie pamiętamy na ogół tego, co było oczywiste dla naszych dziadków. Jeszcze w 1907 roku lwowska *Encyklopedia. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy*, którą właśnie po dziadkach dziedzicę (i która, ku ich zgrozie, cierpiała na sobie moje pierwsze „teksty”), pod hasłem „Tekst” podawała objaśnienie: „[...] z łacińskiego, znaczy dosłownie tyle, co tkanina”<sup>2</sup>, uznając wszystkie nowsze, i dziś aktualne, znaczenia tego wyrazu za „przenośne”. *Textus* łacińskie pochodzi od czasownika *texere*, obok rozmaitych formacji, takich jak *textilis* czy *textura*. Znaczenie tych wyrazów jest rzeczywiście ściśle i wiąże się zarówno z czynnością tkania, jak i z jej wytworami. Podający się za „tkaczy” oszuści oferują więc cesarzowi nic innego, tylko: tkaninę, czyli tekst. Nie jest to przecież tekst konwencjonalny. Posłuchajmy dalej naszej bajki: „[...] szaty uszyte z tej tkaniny miały cudowną własność: były niewidzialne dla każdego, kto nie nadawał się do swego urzędu albo też był zupełnie głupi” (s. 105).

Nawiasem mówiąc, mając takie szaty, nie popełnialibyśmy nigdy błędów w obsadzie stanowisk. Podobnie pomyślał cesarz i padł ofiarą oszustwa. Dalszy ciąg tej historii dobrze pamiętamy: wszyscy biorą udział w mistyfikacji, z obawy że mogliby się okazać niegodni swoich stanowisk albo głupi. W końcu, demonstrując swe nowe szaty, cesarz nagi paradyje ulicami stolicy i tylko niewinne dziecko woła: „Patrzenie, przecież on jest nagi!” (s. 109).

Jednak nie na tym kończy się ta bajka, najwyraźniej zapraszająca do komentarzy politycznych, których tutaj staramy się za wszelką cenę unikać. Ojciec dziecka, przywołując Boga na świadka, wzywa do posłuchania głosu niewiniątka. Na koniec cały lud skanduje te słowa: „On jest nagi!” (s. 109). „Cesarz zmieszał się, bo wydawało mu się, że jego poddani mają słuszność, ale pomyślał sobie: »Muszę wytrzymać do końca procesji«. I wyprostował się jeszcze dumniej, a dworzanie szli za nim, niosąc tren, którego wcale nie było” (s. 109).

Mamy więc jakby dwa tłumy: ludu i dworzan, mamy zarazem jakby dwa teksty: z jednej strony owa odsłonięta — najpierw przez oszustów, potem przez dziecko — „nagość”, z drugiej zaś ów tren, „tren, którego wcale nie było”. Im głośniej wykrzykuje lud swoją prawdę, tym „dumniej” prostuje się król, który postanawia

---

<sup>2</sup> *Encyklopeya. Zbiór wiadomości z wszystkich gałęzi wiedzy*. Wydanie Macierzy Polskiej. T. 2. Lwów 1907, s. 893.

sobie w duchu: „Muszę wytrzymać do końca procesji”. Scena jak z Gombrowicza.

Zanim spróbujemy przetłumaczyć tę opowieść na dzieje „tekstu”, które nas tutaj zajmują, należałoby sięgnąć do Freuda, jedynym zamaszystym gestem objaśniającego całą tę historię: „Oszustem jest marzenie senne, cesarzem sam śniący, moralizująca tendencja zdradza zaś mroczną wiedzę co do tego, że w utajonej treści sennej chodzi o niedozwolone życzenia — o życzenia złożone w ofierze wyparcia”<sup>3</sup>.

Życzenia, które — dodajmy — zanim zostały wyparte w nieświadomość, spełnialiśmy w okresie dzieciństwa. Dlatego dziecko jest w tej historii dla Freuda niewinne o tyle, o ile jest bezwstydne w obnażaniu się przed innymi. Freud dodaje w przypisie: „Takie właśnie dziecko pojawia się również w baśni Andersena”<sup>4</sup>. Warto zwrócić uwagę, że w ujęciu Freuda oszust jednak tworzy jakiś tekst, jakąś tkaninę: właśnie tkaninę „marzenia sennego”. Uważajmy dobrze! Oszust to zarazem owo „marzenie” w znaczeniu, jakie mu nadaje Freud, kiedy mówi o „pracy marzenia sennego”. W baśni Andersena oszuści rzeczywiście bardzo dużo pracują: „[...] pracowali przy pustych warsztatach, i to często do późnej nocy” (s. 106).

„Przez całą noc poprzedzającą procesję oszuści nie spali i szyli szaty” (s. 108).

Ale zarazem „oszustem jest marzenie senne” w tym znaczeniu, w jakim mówimy o owych szatach, „których nie było”. Zwróćmy uwagę: szaty są motywem podsuniełym nam przez autora w tytule, jako główny dla tej baśni motyw, motyw tytułowy. Szaty są tutaj dokładnie w tym samym miejscu, co rzeczywiste przedmioty z innych tytułów: ziarnka grochu, igła do cerowania, latający kufier. Szaty są przedmiotem, a jako przedmiot należą do rodzaju „tkanin”, czyli „tekstów”.

Jeśli dobrze rozumiem Freuda, sformułowanie: „oszustem jest marzenie senne” znaczy w tym kontekście ni mniej, ni więcej, że „pracując”, owo marzenie stwarza „szaty”, których istota polega na tym właśnie, że szatami nie są, że spełniają we śnie (dzięki „pracy marzenia sennego”) życzenie, utajone życzenie, obnażenia się, wyparte w nieświadomość, ocenzone. „Zaiste — pisze Freud — nie trzeba wielkiej śmiałości, by założyć, że niezrozu-

---

<sup>3</sup> S. Freud: *Objaśnianie marzeń sennych*. Przełożył R. Reszke. Warszawa 1996, s. 217.

<sup>4</sup> Ibidem.

miała treść senna dała pobudkę, by znaleźć przebranie (*Einkleidung*), pod którym bliska przypomnieniu sytuacja będzie zrozumiała”<sup>5</sup>.

Mamy więc dwa przebrania: „nowe szaty cesarza” oraz „przebranie”, jakie znajduje „treść senna”.

Jacques Derrida powiada, że Freud nie dostrzegł tej szczególnej sytuacji, w jakiej znalazła się jego własna wypowiedź, która niejako owija się wokół siebie samej, która sama się w sobie odbija. Derrida eksplikuje dwuznaczne położenie „nagości” cesarza, która nie tyle kryje się, ile odsłania pod „nowymi szatami”, oraz „nagości” pracy marzenia sennego, która odsłania się i zasłania we Freudowskiej interpretacji baśni Andersena (gdzie „cesarzem jest sam śniący”). „Jakaż jest tedy natura owej nagości, która w ten sposób zakrywa? Jest nią natura nagości: sam sen o nagości i jego istotne odczucie, wstyd. Naturą bowiem nagości w ten sposób zasłoniętej/odsłoniętej, jest to, że owa nagość nie należy do natury i że jej prawda zawiera się we wstydzie”<sup>6</sup>.

Tyle o nagości, a miało być o tekście! Wobec takiego zarzutu znowu przychodzi nam w sukurs Derrida. Powiada on tak: „Tym, co przez owo formalne, literackie, wtórne *Einkleidung* [przebranie] zostaje zasłonięte i odsłonięte, jest ów sen o zasłonięciu/odsłonięciu, jedność zasłony (zasłanianie/odsłanianie), przebieranki i obnażenia”.

Podkreślam: „jedność zasłony, przebieranki i obnażenia”. Otóż ta jedność stanowi, jak mówi Derrida, pewną strukturę. Strukturę, której jedność polega na tym, że nie można z niej oderwać, odedrzeć, odpruć poszczególnych składników stanowiących tkaninę, jako że zostały w tę jedność wetkane. Czyli strukturę, z której nie da się wyodrębnić, wyosobnić po jednej stronie zasłony, po drugiej stronie nagości, po jednej stronie przebierania, po drugiej stronie rozbierania. Strukturę — powiada Derrida — niespruwalną [*indémaillable*], nie-do-sprucia.

Andersen opisał to precyzyjnie: „Może jego cesarska mość raczej łaskawie zdjąć swoje suknie — powiedzieli oszuści — przy mierzymy nowe szaty” (s. 108).

Widzimy ową jedność, ową strukturę, wystawioną niejako na scenie opowiadania „pokazaną — jak mówi Derrida, podkreślając koniunkcję zawartą w słowie *oraz* — w formie nagości *oraz* niewi-

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> J. Derrida: *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris 1980, s. 446. Z tej samej strony pochodzą dalsze cytaty.

działnych szat, tkaniny widzialnej dla jednych, niewidzialnej dla drugich, nagości zarazem niewidocznej i wystawionej na pokaz”.

W opowiadaniu Andersena widzimy więc na scenie ową strukturę, która zawiera się w tym opowiadaniu niby w „przebraniu”, w „trenie, którego nie było”, w „nowych szatach cesarza”. Jeśli tytuł baśni podaje jej temat, to mamy prawo pytać: o czym, albo: na jaki temat mówią *Nowe szaty cesarza*?. Ale odpowiedź musi wówczas zabrzmieć jak tautologia. Derrida wnioskuje: „Ukrytym tematem *Nowych szat cesarza* jest temat ukryty”. Co to znaczy?

Jeszcze raz zacytujmy Derridę: „Jeżeli wziąć pod uwagę zrównanie, bardziej niż metaforyczne, pomiędzy zasłoną, tekstem i tkaniną, to tekst Andersena ma za temat właśnie tekst”.

Dotarliśmy do miejsca naszych rozważań, w którym trzeba sobie parę rzeczy przypomnieć. Przede wszystkim w związku z pojęciem tekstu, które dla nauki naszego stulecia odgrywało rolę dostępnego bezpośrednio przedmiotu, zarazem umożliwiającego pośredni przystęp do innego, ważniejszego przedmiotu.

Oto, jak formułował tę relację słownik, który definiował tekst jako: „Ciąg linearny elementów i struktur językowych [...] tworzący określoną strukturę relacyjną [...]. Przeciwnością tekstu jest system, jako układ tych samych elementów i struktur, ale przeciwstawiających się sobie w sposób wielokierunkowy na zasadzie opozycji jakościowych”<sup>7</sup>.

Podobnie tę relację ujmował Roland Barthes w *Elementach semiologii* (1964), kiedy pisał, że w nauce o znakach chodzi o ludzkie wytwory znakowe postrzegane przez nią jako „tekst bez końca”. Zadanie semiologii — to „odszyfrować w owym tekście bez końca jednostki znaczeniowe, czyli granice znaków, które go tworzą”<sup>8</sup>.

W strukturalistycznej fazie refleksji nad „tekstem” sam ów „tekst” był więc strukturą przypominającą konstrukcję z klocków lego, strukturą, pod warunkiem że właśnie nadawał się do rozłożenia na „czynniki pierwsze”, strukturą zatem podatną na operacje „prucia”. Konstruktywny charakter tych „destrukcyjnych” z pozoru operacji polegał na tym, że pozwalały budować, czy raczej „rekonstruować” system, rozmaicie wtedy definiowany — jako *la langue*, język czy kod.

---

<sup>7</sup> Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański: *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa 1968, s. 572.

<sup>8</sup> R. Barthes: *Éléments de sémiologie*. In: Idem: *L'Aventure sémiologique*. Paris 1985, s. 58.

Stopniowo, wraz z postępem badań semiotycznych, zorientowano się, jak przedtem w fizyce, że operujemy na elementach wyodrębnionych wcześniej. Że, jednym słowem, ów „tekst bez końca” możemy ciąć na rozmaite sposoby.

Dlatego w słynnym słowniku semiotycznym Greimas'a i Courtés'a pojawiło się takie oto zastrzeżenie: „[...] tekst oznacza wielkość ujmowaną przed analizą. A przecież wiadomo, że analiza zawsze presuponuje wybór pewnego poziomu istotności [*pertinence*] i stara się rozpoznawać wyłącznie relacje pewnego typu, wyłączając inne, również możliwe do wyznaczenia [...]. W rezultacie mamy więc jakąś nową definicję, według której tekst konstytuują wyłącznie elementy semiotyczne odpowiadające teoretycznemu projektowi opisu”<sup>9</sup>. Tyle zatem tekstów, ile „teoretycznych projektów opisu”! Tyle tekstów, ile metajęzyków, w których te „projekty opisu” są formułowane.

Oto więc pierwszy epizod historii zniknięcia tekstu, którą tu opowiadamy, epizod paradoksalny, tekst bowiem znika, ulegając pluralizacji, rozsypując się na wiele dowolnych tekstów.

Drugi epizod tego procesu śledzimy od początku niniejszego wykładu, odczytując baśń Andersena, wraz z Freudem, a później w towarzystwie Derridy.

Doszliśmy w tej lekturze do momentu, kiedy na „scenie” tekstu baśni pojawiła się „struktura” tekstowa, tym się przecież różniąca od struktur, o jakich właśnie mówiliśmy, że okazała się strukturą nie-do-sprucia, strukturą działającą, ale zarazem nie dającą się zsemiotyzować, czyli rozsypać na jednostki (klocki lego).

W innym miejscu Derrida tak opisał działanie tej struktury: „[...] powinna zacząć pracować, nic nie mówiąc [...] wykonywać swoją robotę, nie odznaczając się [...]. W tym, czego nie można nawet nazwać »formą tekstu«, tekstu bez treści [*sans contenu*], bez tezy, bez żadnego przedmiotu dającego się odciąć od jego operacji odcinania, w owym wykraczaniu [*la démarche*] *Poza...*”<sup>10</sup>

Wyznacznikiem tekstu staje się zatem sama operacja odcinania, wyznaczania, a nie dający się odciąć, wyznaczyć przedmiot, czyli znak, którego działanie nie sięga tam, gdzie mamy do czynienia z tekstem. Takie nowe zdefiniowanie tekstu, który pozosta-

---

<sup>9</sup> A.J. Greimas, J. Courtés: *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris 1979, s. 390.

<sup>10</sup> J. Derrida: *La carte postale...*, s. 317.

je w sprzeczności do pojęcia znaku, uzasadnia stwierdzenie, że tekst nie jest, ale się pojawia. Inaczej mówiąc, wzorem „nowych szat cesarza”, wzorem „pracy marzenia sennego” tekst nie jest wytworem, nie podlega wykalkulowaniu, ekonomii wymiany, nie jest zjawiskiem komunikacyjnym.

Pisał Roland Barthes, że mówiąc o tekście, dawniejsza „krytyka literacka [...] kładła zgodnie nacisk na »tkaninę« skończoną (jako że tekst był powłoką, pod którą należało doszukiwać się prawdy, realnego przekazu, słowem — sensu)”, natomiast „obecna teoria tekstu odwraca się do tekstu-powłoki i pragnie dostrzec tkaninę w jej strukturze”, co uzasadnia twierdzenie, że „tekst jest polem metodologicznym [...] w danym dziele tekst jest (lub nie jest) obecny”<sup>11</sup>.

Nie przypadkiem Freud był naszym pierwszym przewodnikiem w lekturze tekstu. Przyznaje to Derrida i Barthes, Kristeva i Foucault, wszyscy promotorzy poststrukturalistycznego przełomu.

Tekst, ów wykradziony semiotyce tekst, który w naszej bajce tkają oszuści, wyrasta wprost z relacji między nieświadomym i świadomym, opisanej przez Freuda. Mówimy: tekst wyrasta z relacji między nieświadomym (Innym) i świadomym (mną, *ego*), ale moglibyśmy powiedzieć, że tekst jest tą relacją. I to w nim, w tekście, psychoanaliza, jak to formułuje Derrida, „odnajduje się”; *se trouve*, zarazem odnajduje się i przebywa, zamieszkuje.

„Choć myślą, że ją odnajdują, to ona sama, przypuszczalnie, odnajduje się.

Gdy odnajduje się, przypuszczalnie, odnajduje się jako coś.  
[...]

Gdzie więc? Gdzie odnajduje się teraz, zawsze, psychoanaliza?

To, w czym się odnajduje, jeśli się odnajduje, nazwijmy tekstem”<sup>12</sup>.

Tekst jest utopią rewolucyjnie wymierzoną w totalizm semiozy (zamiany wszystkiego na znaki, wszystkiego — więc i nas samych), totalizm, który ogarnął nasz świat. Jest poszukiwaniem „struktury”, „śladu”, sygnatury, indywidualności, wypatrującym innego tekstu.

---

<sup>11</sup> R. Barthes: *Teoria tekstu* (1973). Przełożył A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 4, cz. 2. Kraków 1992, s. 198—199.

<sup>12</sup> J. Derrida: *La carte postale...*, s. 441.

Bo odpowiedzią na tekst może być tylko inny tekst (nie ma metajęzyka). „Niechaj komentarz jako taki — wołał Barthes — będzie tekstem”<sup>13</sup>; „[...] teoria tekstu jest w sposób bezpośredni krytyczna wobec każdego metajęzyka, jest rewidowaniem wypowiedzi naukowej — i w ten sposób postuluje prawdziwe przeobrażenie nauki, jako że dotąd nauki humanistyczne nie kwestionowały własnego języka, traktując go jako proste narzędzie bądź rzecz całkowicie przejrzystą”<sup>14</sup>.

Już wiemy, jak się kończy ta bajka! Ona się wcale nie kończy! Tekst wyłania się i znika, w zależności od tego, jak silnie ulegamy, lub nie ulegamy, przymusom gotowych wzorców, przymusom kodów, kodeksów, kodyfikacji, koterii i kołtunerii, a także kolegiów i kolektywów.

Stoją tak naprzeciw sobie: lud, mający za sobą — po Freudzie dwuznaczną — niewinność dziecka, i dwór. Gdy jedni wołają, że „on jest nagi”, on „wyprostował się jeszcze dumniej, a dworzanie szli za nim, niosąc tren, którego wcale nie było”.

---

<sup>13</sup> R. Barthes: *Teoria tekstu* (1973), s. 205. Spacja — R.B.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 193.

## Dla M.P.M.

Krytyk przedstawiający się za pośrednictwem „dekonstrukcjonistycznych” proklamacji, tez czy teorematów może praktykować, jeśli wolno mi to tak ująć, najbardziej konwencjonalną z lektur. I na odwrót. A między tymi skrajnościami, dokładnie wewnątrz każdej lektury, sygnowanej przez tę samą osobę, pozostaje pewna nieadekwatność, czy nawet pewna niejednorodność, której nie da się zredukować<sup>1</sup>.

„Nie dysponujemy — przynajmniej dzisiaj — instrumentami, które pozwoliłyby wykonać, zdawać by się mogło, zwykły i prosty krok poza metafizykę”<sup>2</sup>. Chodzi oczywiście o instrumentarium językowe. Jak pisze Bogdan Banasiak, „Derrida nie odrzuca, nie usuwa metafizyki, lecz dokonawszy desantu, poddaje ją dekonstrukcji, dywersyjnemu »przemieszczeniu«. Pozwala nam zachować nasze iluzje, nawet podkreśla ich pewną (choć ograniczoną) konieczność i użyteczność, nie pozwala jednak brać ich za rzeczywistość, substancjalizować”<sup>3</sup>. Dekonstrukcja byłaby w tym ujęciu właśnie „dywersja”, „demonutowaniem od wewnątrz” systemu, poza który nie można zrobić owego „kroku”. W swej monografii

---

<sup>1</sup> J. Derrida: *„This Strange Institution Called Literature”: An Interview with Jacques Derrida*. In: *Jacques Derrida. Acts of Literature*. Edited by D. Attridge. New York 1992, s. 51.

<sup>2</sup> B. Banasiak: *Filozofia „końca filozofii”. Dekonstrukcja Jacques’a Derridy*. Warszawa 1995, s. 169.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 168.



Banasiak pyta tak: „Czy zatem totalizujący system ma w ogóle jakieś Zewnętrzne? Jakies Inne?” — i odpowiada następująco: „Inne nie jest na zewnątrz, wprost przeciwnie, to *sama metafizyka jest inna*, zawsze podwójna, dwoista, rozdwojona, różna od samej siebie, *jest swym własnym Innym*”<sup>4</sup>.

I tu wyłania się kwestia nie byle jaka, kwestia „punktu archimedesowego”. Mówiąc grubo: jak „dobrać się” do owego — jak mówią zgodnie Banasiak i Markowski — „swojego Innego” (s. 124)<sup>5</sup>, jak dobrać się do metafizyki, skoro nie można zrobić poza nią „kroku”? „Moje podstawowe pytanie — wyznaje cytowany przez Markowskiego Derrida — brzmi: jak filozofia jako taka może odnosić się do siebie samej jako różnej od siebie [*other than self*], tak by mogła ona nad sobą rozmyślać i siebie kwestionować w jakiś oryginalny sposób?” (s. 139).

Dlatego Rodolphe Gasché w najpoważniejszej chyba poświęconej Derridzie monografii (*Jacques Derrida and the Philosophy of Reflection*) umieszcza tego ostatniego na końcu długiej drogi „filozofii refleksji”. Już sam metaforyczny tytuł rozprawy Gaschégo obrazuje zasadniczą kwestię: *The Tain of the Mirror*, czyli „podlewa” zwierciadła, to owa srebrzanka po drugiej stronie, srebrzanka, która odbiera szybie jej przezroczystość, umożliwiając wyświetlające się na niej odbicie, zamieniając szybę w taflę lustra. Kluczowe, choć zarazem nigdzie ani u Gaschégo, ani u Banasiaka, ani u Markowskiego nie poddane osobnej refleksji jest tutaj owo „przemieszczenie” metafizyki, przemieszczenie dyskursu filozofii, które jest dekonstrukcją. Dekonstrukcja to przemieszczenie, które już tam w owym dyskursie, we wszelkim dyskursie, jest.

Dekonstrukcja — pisze Markowski — „rządzi paradoksalną ekonomią sensu wszystkiego, co jest” (s. 123); „[...] coś, co jest (znak, zdarzenie, podmiot, pojęcie), zawsze jest już (*déjà*) jako swoje Inne, zawsze odsyła do czegoś innego, wplątując się w nie zakończone starcie różnicujących się sił (»dekonstrukcje nie zaczynają się i nie kończą« [...]), odwołując jego szansę na pełnię samouobeczenia i możliwość określenia w »zdaniu oznajmującym w trzeciej osobie [typu] ‘S jest P’«” (s. 124).

Oto precyzyjnie zapisana kondycja dyskursu, który chciałby być wierny założeniom dekonstrukcji. Wyobraźmy sobie takie mó-

<sup>4</sup> Ibidem, s. 169 i 176.

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty z książki Michała Pawła Markowskiego: *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*. Bydgoszcz 1997, opatrzone numerem strony w nawiasie.

wienie (pisanie), z którego należy kategorycznie wykluczyć zdania typu *S jest P*, któremu nie wolno w ogóle mówić „jest”, „istnieje”, „sa”. „W istocie” bowiem (tak też nie wolno powiedzieć: bo „istota” to coś, co „jest” bardziej od „nieistotności”, przygodności) zamiast orzecznika „jest” należy opowiedzieć całą historię: „jest już... odsyła do... wplątując się w... odwlekając...” Widzicie, jak *pracuje* tutaj cudzysłów, spełniając funkcję ostrzeżenia, zastrzeżenia, autokorekty, ostrogi, która należy się dyskursowi, gdy ponosi go „jest”. Ale przecież „jest” wcale nie daje się wyeliminować: można je przekreślić, wziąć w cudzysłów, a jednak pozostanie, fundując predykatywną funkcję języka. Taka czy inna forma cudzysłowu, uogólniony cudzysłów, okazuje się nie do zastąpienia. I dlatego w pewnej chwili Derrida mówi nawet o współczesnym „quotation market”, czego nie umiem przetłumaczyć odpowiednim kalamburem, a co oznacza „urynkowanie” cudzysłowu, a więc jego nieustanną cyrkulację. Kiedy sięgamy po cudzysłów? Wtedy, gdy chcemy zaznaczyć, że nie używamy jakiegoś sformułowania, ale je przytaczamy. Otóż — argumentuje Derrida — „forma dekonstrukcji jest taka, że nie można dłużej używać na serio tradycyjnych słów. Nie są już one nigdy *używane*, raczej *przywoływane*”<sup>6</sup>. Oczywiście, największe zagęszczenie cudzysłówów jest tam, gdzie mówi się o „istocie”, bo „im poważniejsze i bardziej ważne są te słowa, tym niezbędniejsze staje się powołanie się na »przywołanie«, a nie »użycie«. Jakies »nie używać« jest odtąd doczepione do każdego pojęcia, każdego słowa. Nie używać tego pojęcia, tylko je przywoływać”. W tym miejscu francuski filozof posługuje się przykładem dla nas poniekąd całkiem — mimo wszystkich przemian ustrojowych — niezrozumiałym: kranu z napisem: „woda nie do picia”. Rzecz w tym, że takiego słowa w cudzysłowie „nie można sobie wziąć, ani odnieść do siebie, nie można go skonsumować”. W końcu cudzysłów traci swą jednoznaczność, a różnica ulega rozbiórce: to już „inne pisanie samych cudzysłówów”, które „budząc zdwojoną czujność, znalazłszy się w podwójnym cudzysłowie i pomysłowo zdwajając cudzysłowy, destabilizują nawet opozycję między dyskursem z cudzysłowem i *bez* cudzysłowu, przywołaniem i użyciem, oraz całym systemem skojarzonych z nimi wartości; czyli całą filozofią, całą teorią”. Ta

---

<sup>6</sup> J. Derrida: *Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms*. In: *The States of „Theory”. History, Art, and Critical Discourse*. Edited by D. Carroll. New York 1990, s. 74, następne cytaty ze s. 75—76.

nowa „teoria”, nowa „filozofia” musi pogodzić się z nieodwracalnością cudzysłowu, obyć się bez „przywracania tego, co jest odwracane, a zatem bez usunięcia cudzysłowów”.

Efektom *quotation market* jest rezerwa, powszechna ironia, a więc w końcu — przyznaje Derrida — „coś nie do wytrzymywania”, coś, co budzi lęk i usprawiedliwia „dyskurs obronny”, który atakuje dekonstrukcję (ową „bezcelową grę”) za brak powagi, jaka przystoi teorii, nauce, za brak politycznej odpowiedzialności. I w owym starciu z dyskursem cudzysłowowym powstaje jakiś nowy metajęzyk, uwzględniający jednak niemożliwość metajęzyka, zadeklarowaną w słynnym zdaniu („jest to dosłowny cytat z obydwu naraz: Heideggera i Lacana”): „Nie istnieje żaden metajęzyk”, które przecież — mówi Derrida — samo ma charakter metajęzykowy. Weźmy taki przykład: ktoś może nam zarzucić, że dając wszędzie cudzysłów, oddzieramy słowa od rzeczy, że pławiąc się w formalistycznych grach językowych, uciekamy od rzeczywistości, od historii (powagi, odpowiedzialności). Tymczasem upowszechnienie cudzysłowów — mówi Derrida — „raczej wyostreza poczucie *historii*”, a ci, którzy nam stawiają podobne zarzuty, „tak łatwo myślą, że wiedzą, o czym mówią, odwołując się do »historii«, »społeczeństwa«, »rzeczywistości«, bo nie biorą w tym momencie pod uwagę tego, że właśnie owe pojęcia mają swoją historię. Jakiż może być status »historii» pojęcia »historia»? Czyż jednak rozprawiając spokojnie o historii pojęcia »historia», czyli zajmując ponadhistoryczne położenie wobec tego, co rozważane jako historyczne, nie wracamy tam, dokąd powrót sami sobie odcięliśmy? Czy nie tak właśnie postępują »dekonstrukcyoniści»? Podejmując wysiłki „zmierzające do odzyskania, ograniczenia, znormalizowania” dekonstrukcji, aby stała się miejscem, w którym znów będzie się u siebie „z własną metodą, własnymi regułami, własnymi kryteriami rozróżnienia między użyciem i przywołaniem, z powagą własnej dyscypliny oraz własnych instytucji”.

Otóż ta cała — powtórzmy — „praca” cudzysłowu dobrze oddaje sens sformułowania o „paradoksalnej ekonomii sensu” wszystkiego, co jest już jako swoje Inne. Można by powiedzieć, że ową ekonomię demonstruje w swego rodzaju doświadczeniu, które może być udziałem każdego, że ją — wrócimy do tego sformułowania — „inscenizuje”. Czymże jest bowiem cudzysłów, jak nie owym „przemieszczeniem”, bez którego nie ma dekonstrukcji?

Czemu mowa tutaj o ekonomii? Markowski cytuje zdanie G.C. Spivak, które mówi, że ekonomia jest „tożsamość ukonstytuowa-

na przez różnicę" (s. 116). Trochę to określenie zbija z tropu, jako że „konstytucja” każe myśleć o statyczności: gruncie, ugruntowaniu na podstawie, która jako „pod-stawa” stoi. Derridzie wszak chodzi o zmagające się z sobą siły, o dynamikę przeto, o ruch. Także o taki „ruch”, jaki możemy wszyscy zobaczyć dzięki *quotation market*, dzięki nieustannemu „ruchowi” zakładania i usuwania cudzysłowu. Dlatego znacznie lepiej objaśnia Derridowską „ekonomię sensu” inne przytoczenie, tym razem z *Dissemination*, które w tłumaczeniu Markowskiego brzmi: „Ekonomiczny ruch śladu zakładający jednocześnie swe znamię [*marque*] i zamazanie — margines swej niemożliwości — wedle stosunku, którego żadna spekulatywna dialektyka tego samego i innego nie mogłaby opanować” (s. 175).

Proponowałbym nieco inne tłumaczenie (biorąc pod uwagę i to, że Markowski urywa cytaty przed zakończeniem zdania kropką): „Ekonomiczny ruch śladu, który zakłada zarazem jego zaznaczenie i jego wymazanie — margines [ale też może, skoro mowa o ekonomii: ‘marżę’, ‘zysk z’ — K.K.] jego niemożliwości — w takiej relacji, jakiej nie mogłaby przewyciężyć żadna dialektyka spekulatywna tego samego i innego, już choćby dlatego, że pozostaje ona działaniem przewyciężania”<sup>7</sup>.

Przypomnijmy, że w tym miejscu Derrida robi przypis do swej rozprawy poświęconej Bataille’owi i jego rozróżnieniu dwóch ekonomii: ograniczonej i ogólnej. Jeśli poszlibyśmy tym tropem, trzeba by przywołać kategorię „suwerenności”, a także „pisanie suwerennego”, które jest dokonaniem przez Bataille’a przemieszczeniem Hegłowskiego „panowania” z *Fenomenologii ducha* (dialektyka pana i niewolnika). Dialektyka Hegla oznacza „poddanie się oczywistości sensu”<sup>8</sup>, któremu nic nie może zostać przeciwstawione tak, aby nie dało się odzyskać („przewyciężyć”) ruchem dialektycznej negacji określanej jako *Aufhebung*. W ten sposób „odzyskany” zostaje sens śmierci, oraz wszelkiej utraty i zaniku, także jako negacja, jako bezsens, czyli nieobecność sensu. Nawet kiedy go „nie ma” w bezsensie, „jest” przecież za sprawą dialektycznej negacji „odzyskany” właśnie jako nieobecność sensu. Tak

<sup>7</sup> J. Derrida: *La dissemination*. Paris 1972, s. 11: „Mouvement économique de la trace impliquant à la fois sa marque et son effacement — la marge de son impossibilité — selon un rapport qu’aucune dialectique spéculative du même et de l’autre ne pourrait maîtriser pour cela même qu’elle demeure une opération de maîtrise”.

<sup>8</sup> J. Derrida: *Od ekonomii ograniczonej do ekonomii ogólnej. Heglizm bez reszty*. W: *Pismo i różnica*. Przełożył K. Kłosiński. Warszawa 2004, s. 447.

działa proces znoszenia-odzyskiwania — *Aufhebung*. Mówiąc inaczej, sens jest niedekonstruowalny, nie daje się „przenieść”, bo nie ma swojego Innego, bo dialektyka nie pozwala dostrzec nie-sensu, bezsensu jako czegoś innego niż nie-obecność sensu. „Pojęcie *Aufhebung* (pojęcie najzupełniej spekulatywne, powiada nam Hegel, któremu język niemiecki nadaje trudny do zrozumienia przywilej), jest śmieszne, jako że oznacza *krzątanie* dyskursu, który dostaje zadyszki, usiłując przywłaszczyć sobie wszelką negatywność, zamienić narażenie w *inwestycję*, *zamortyzować* absolutny wydatek, nadać sens śmierci, nie widząc zarazem przepastności bezsensu, z której czerpie i w której się wyczerpuje zapas sensu”<sup>9</sup>. Jak wiadomo, Bataille zarzuca takiemu zamknięciu się w sensie całkowite zamknięcie się wobec doświadczenia zupełnej utraty: życia, sensu, na doświadczenie *sacrum*, na przykład. Na doświadczenie Innego.

„Ślepą plamką heglizmu, *wokół* której może się zorganizować przedstawienie sensu, jest ów *punkt*, w którym destrukcja, zniszczenie, śmierć, ofiara tworzą wydatek tak nieodwracalny, negatywność tak radykalną — należy tu powiedzieć *bez reszty* — że nie można nawet ich określić jako negatywności w pewnym procesie czy systemie: taki punkt, w którym nie ma już ani procesu, ani systemu. W dyskursie (jedność procesu i systemu) negatywność jest zawsze odwrotnością i współniczką pozytywności. Nie można mówić, nigdy nie mówiono o negatywności inaczej niż w obrębie owego wplecenia w sens. Ale czynność suwerenna, ten *punkt wyczerpania zapasu*, nie jest ani pozytywna, ani negatywna. Można ją wpisać w dyskurs, rozdwarzając orzeczenia lub nakładając na siebie sprzeczności, co wykracza poza logikę filozofii”<sup>10</sup>.

Proklamowana przez Bataille’a suwerenność — mówi Derrida — „dodaje do ekonomii rozumu swój składnik, swoje otoczenie, podszywając ją nieokreślonością swego bezsensu”<sup>11</sup>. Dzieje się tak, przypomnijmy, dzięki „ekonomicznemu ruchowi śladu”, który się — w odróżnieniu od znaku — zaznacza i wymazuje, bez dialektycznego odzyskania w *Aufhebung*, czyli w zatracaniu się „bez reszty” (do czego nawiązuje podtytuł eseju Derridy: *Heglizm bez reszty*). Tak działa „poetyckie” lub „ekstatyczne”, czyli „to, co w każdym dyskursie może się otworzyć na absolutną stratę swe-

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 449—450.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 452.

go sensu, na (niez)grunt(owanie) *sacrum*, bezsensu, niewiedzy lub narażenia”<sup>12</sup>. W ten sposób wypowiedź — powtórzmy — „wykacza poza logikę filozofii”. Dokonuje więc owego „kroku”, o którym mówimy od początku.

I tutaj docieramy do głównej tezy rozprawy Markowskiego, która brzmi: dekonstrukcja nie byłaby możliwa „bez celowego, strategicznego uznania literatury za to, co wobec filozofii inne i co, wymykając się władzy filozoficznego dyskursu, dokonuje w jego granicach nieobliczalnej dywersji” (s. 141). Dlatego w podtytule książki można by równie dobrze umieścić zamiast *Jacques Derrida i literatura* formułę: *Dekonstrukcja i literatura*. Mówiąc jeszcze inaczej: literatura pełni wobec dekonstrukcji funkcję owego „przemieszczenia”, którą demonstrowaliśmy przed chwilą, powołując się (za Derridą: było to więc przywołanie użycia albo użycie przywołania) na rolę cudzysłowu. Bardzo upraszczając, można by powiedzieć, że literatura pełni w obrębie metafizyki tę funkcję, co cudzysłów, uogólniony cudzysłów, w obrębie metafizycznego dyskursu. Jak pisze, cytowany przez Markowskiego, Gasché, literatura: „Stanowi Inne, które nie istnieje poza, z boku filozofii, lecz wewnątrz niej, tworząc margines infrastrukturalnych możliwości” (s. 140).

Nie mogę opowiadać całej tej historii (autor tak ją zresztą, jako „opowieść”, w pewnym miejscu — na s. 181 — określa); wystarczy tylko, że nadmienię, iż przykładem na wspomnianą tutaj „infrastrukturę” jest omówiony przed chwilą „śląd” („ekonomiczny ruch śladu”). „Śladu” jako „infrastruktury” nie można — jak to mówi Markowski — „wyłożyć” (s. 110), ująć w system zdań *S jest P*. Można, co najwyżej, „zarysować kontury infrastruktury” (s. 110). Nie sposób więc uchwycić śladu w opozycji sensu do bezsensu, bo stanowi on „ogólny warunek możliwości (a tym samym i niemożliwości) sensu” (s. 117). Literatura ów ślad czyni „zasadą” swojego pisania. Będzie to, powiada Derrida, referując postulaty Bataille’a, „jakieś inne pismo: wytwarzające ślad jako ślad. Będący śladem o tyle, o ile obecność ulega nieusuwalnemu wymykaniu się, odkąd padnie jej pierwsza obietnica, i o ile ustanawia się on jako możliwość absolutnego wymazania. Ślad nie do wymazania nie jest śladem”<sup>13</sup>. Wiemy już zatem, że „śląd” jest obietnicą obecności i natychmiastowym odwleczeniem jej spełnienia, że owa „ogólna” ekonomia ruchu (tu Bataille nawiązuje do ekono-

<sup>12</sup> Ibidem, s. 453.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 461.

mił daru Marcela Maussa, streszczającej się w ruchu: dać — oddać, nie zatrzymywać, nie akumulować), która nim rządzi, funduje go na możliwości zupełnej utraty (nie do odzyskania, nie do opanowania w dialektycznym ruchu *Aufhebung*). U Bataille'a owo inne pisanie, pisanie śladu wpisuje się w dyskurs Hegłowski (mówi o tym podtytuł eseju Derridy: *Heglizm bez reszty*), niejako go przedrzeźniając (jak „suwerenność” przedrzeźnia „panowanie”): „[...] *te same* pojęcia, pozornie całkiem niezmienione w sobie, podlegać będą pewnej mutacji sensu, albo raczej, choć z pozoru niewzruszone, zostają dotknięte utratą sensu, ku której się wyslizgują i w której się pogrążają bez miary”<sup>14</sup>. Infrastruktury, których działanie (ruch, „ekonomiczny ruch śladu”) Derrida szczegółowo demonstruje w drobiazgowym opisie tekstów, składają się na coś, co każe przywołać Kantowską transcendentalność, ale jest to *quasi*-transcendentalność, całkowicie wywiedziona z zasady ruchu, z ekonomii, o której tu cały czas mówimy. „Owa *quasi*-transcendentalność oznacza, że to, co »umożliwia, natychmiast uniemożliwia czystość umożliwionego zjawiska” (s. 114).

Markowski, chcąc zawrzeć *quasi*-transcendentalność w jednej, wyjętej z dyskursu Derridy, formule, wybiera słowa „efekt inskrypcji” i właśnie nimi tytułuje książkę. Cóż to znaczy „efekt inskrypcji”? Słowa obce, kalki domagające się tłumaczenia: ‘skutek wpisania’? Autorowi chodzi przede wszystkim o zinterpretowanie emblematycznego zdania Derridy: „[...] il n'y a pas de hors-texte”. Chodzi o paradoksalną ekonomię sensu; przypomnijmy słowa już raz cytowane: „[...] coś, co jest (znak, zdarzenie, podmiot, pojęcie), zawsze jest już (*déjà*) jako swoje Inne” (s. 124). Skutek wpisania: przecież wszystko nim jest, jeśli jest. Słowa te oznaczałyby zatem rzeczywistość? Tyle, że ujętą wobec metafizyki dywersyjnie? Zarazem można owe słowa odwrócić: wpisanie skutkuje — „wpisywanie, inskrypcja wytwarza przestrzeń jako swój efekt” (s. 118); przestrzenność wiąże się z inskrypcją, przez co należy rozumieć, że jest funkcją pisma i śladu” (s. 118). Wpisanie, powiedzielibyśmy, pożyczając inwencji od Leśmiana, się „przestrzeni”, a więc mówiąc inaczej, przemieszcza to samo w „nieredukowalną inność” (s. 118). Derrida stawia znak równości między owym „przestrzenieniem się” i innością.

Doświadczenie literatury to doświadczenie śladu, który się „przestrzeni”, otwierając się na inne. Ale samo „doświadczenie” jest tu na antypodach owej bezpośredniości doświadczenia sensu,

<sup>14</sup> Ibidem, s. 463.

które metafizyka widziała w doświadczeniu „słyszenia samego siebie mówiącego”, kiedy przestrzeń dzieląca słuchającego i mówiącego (mową wewnętrzną) zdawała się ulegać wyzerowaniu. „Przestrzenienie się” jako doświadczenie byłoby więc doświadczeniem siebie jako innego, „swojego Innego”, które domaga się nieustającej pracy interpretacji. Nic bowiem nie jest dostępne „bezpośrednio”. Nie jest „obecne”.

Dlatego mówienie o dekonstrukcji może ją przywracać metafizyce obecności (to zarzut Derridy wobec „dekonstrukcjonizmu”) albo prowadzić niekończące się interpretacje, „czując na sobie działanie nieubłaganego prawa wieczystego odwlekania” (s. 62). Nie mogąc bowiem asertować, nie mogąc posługiwać się zdaniami typu *S jest P*, zdane jest na „odgrywanie”, „inscenizację”. Dlatego, powiada na przykład Markowski, Derridowska „teoria sygnatury” istnieje tylko pod postacią pewnej »performatywnej operacji«, pewnej tekstualnej inscenizacji” (s. 287). Mówię: na przykład, bo równie dobrze dotyczy to wszelkich „teoretycznych” obszarów dekonstrukcji. Tutaj zainscenizowałem przed chwilą „teorię cudzysłowu” i „teorię śladu”.

W pewnej poważnej rozmowie padło pytanie, postawione, by tak powiedzieć, spoza horyzontu dekonstrukcji, sprowokowane zapewne powtarzającym się doświadczeniem słuchania na temat dekonstrukcji dyskursów o monotonnej regularności. Wszystkie one kluczą, owijając się wokół tez, których wygłoszenie odraczają, ciągle je dointerpretowując. By nie wspomnieć już o pracy cudzysłowu. Czym on was wszystkich uwodzi — pytano — tak, że żmudnym wysiłkiem torujecie sobie drogę po jego śladach?

Michał Paweł Markowski odpowiedziałby zapewne, że w grę wchodzi tutaj „efekt inskrypcji”, a więc owo otwarcie się na inne.

Studium Markowskiego podejmuje namysł nad jedną z tych opozycji, która dała początek dekonstrukcji. Figury filozofii i literatury zamieniają się tu, odgrywając role Tego Samego (metafizyka) i Innego (literatura). Przewyciężając spory, toczone od paru dziesięcioleci, Markowski niejako je dekonstruuje, a raczej dekonstruuje ich podstawę, zawierającą się w opozycji filozofii i literatury. Autor wyznaje, że impulsem ważnym była dla niego książka przygotowana przez Dereka Attridge'a: *Acts of Literature*, w której po raz pierwszy zademonstrowano razem „pisma” Derridy o literaturze. Poprzedzająca antologię rozmowa redaktora z filozofem: *This Strange Institution Called Literature*, jest w książce Markowskiego bodaj najczęściej przywoływanym „źródłem” (naliczyłem aż 66 odwołań). W istocie publikacja owych *Aktów literatury* uprzy-



tomniła jeszcze raz (po książce Gaschégo), że strategie lekturowe, spetryfikowane później w teorii literatury jako „dekonstrukcjonizm”, wywiedzione zostały przeważnie z prowadzonych przez Derridę odczytań tekstów nieliterackich i że „ta dziwna instytucja zwana literaturą” zajmuje w twórczości Derridy miejsce swoiste. Powstały tedy przesłanki do zasadniczych przesunięć (a „przesunięcie” to, jak pamiętamy, sama dekonstrukcja) na styku: filozofia/literatura, pozwalające pytać z jednej strony o „dekonstrukcję w świetle literaturoznawstwa” (tytuł jednego z rozdziałów książki Markowskiego) oraz z drugiej strony o literaturę w świetle dekonstrukcji. Trzon książki Markowskiego to właśnie jej druga część, opatrzona tytułem: *Kwestia literatury*. Omawiając drobiazgowo owe literackie lektury Derridy, autor monografii wydobywa z nich zarys „heterologii”, czyli — tu znów cudzysłów — „nauki” o innym, pod hasłem „zrozumieć innego jako innego w pewnym odniesieniu nierozumiejącym” (słowa Derridy, cytowane na s. 380).

Gdyby wolno było posłużyć się tutaj skrótem, powiedziałbym, że w rekonstrukcji Markowskiego „heterologia” stanowi pełny, teoretycznie przejrzysty wykład alternatywnej — tu cudzysłów niezbędny — „teorii komunikacji”, albo inaczej, ukazanie, zademonstrowanie „innego” komunikacji literackiej. To właśnie, jak sędzę, pociąga teoretyka literatury najmocniej, ponieważ docieranie do owego „innego” komunikacji literackiej, gdzie miejsce autora i czytelnika zajmuje ten, który sygnuje, i ten, który daje kontrasygnatę, a stawką lektury jest „inwencja”, wynalezienie innego, każe stale ponawiać namysł nad usytuowaniem tego zasadniczego, postawionego kiedyś przez Sartre’a pytania: „Czym jest literatura?”. Podstawą jest dla autora dekonstrukcja opozycji, która każe widzieć literaturę „między idiomem a instytucją” (tytuł jednego z rozdziałów książki). Wraz z ową — jako się rzekło, inscenizowaną bardziej niż wykładaną — „teorią” sygnatury i kontr-sygnatury wkraczamy, na koniec książki, w ów fascynujący świat „późnego” Derridy, który ostatnimi laty snuje refleksję wokół na wskroś etycznych „tematów” utraty, żalu, daru, odpowiedzialności, gościnności, przyjaźni.

Jak pisać o Derridzie? — pyta Michał Paweł Markowski na wstępie swej książki, jak pisać o dekonstrukcji, jak „skonstruować taką (meta)wypowiedź na jej temat, która nie poddawałaby się jej prawom, którą można by starannie i jednoznacznie oddzielić od wpisanej w nią logiki zdarzenia. Czy jest to możliwe, zastanawiam się niemal na każdej stronie niniejszej książki” (s. 19). Upowszechnienie cudzysłowu — mówi Derrida — uniemożliwia

dzisiejszym przedsięwzięciom „teoretycznym” jakiegokolwiek postulowanie, by „zdjąć” cudzysłowy ze słów, przeciwnie — zakłada ono konsekwentne ich używanie. „Oznacza to ukonstytuowanie się jakiejś radykalnej metalingwistyki, która jednak wchłonie [...] ową niemożliwość metajęzyka”<sup>15</sup>. Nie ma dziś możliwości, aby teoria brała pod uwagę i zawierała problem własnego języka inaczej, jak tylko nakładając sama sobie ów cudzysłów, czyniąc się „teorią”. Tą właśnie drogą poszedł — jak rozumiem — Markowski, dlatego konsekwentnie odpowiada, na zakończenie wstępu (*Jak pisać o Derridzie?*), że „książkę tę można też czytać jako swego rodzaju antologię Derridowskich komentarzy do Dekonstrukcji” (s. 31). Rzecz jasna, można w tej deklaracji dopatrywać się konwencjonalnej retoryki „skromności”, można ją jednak wziąć za deklarację poważną, metodologiczną. Oznaczałaby ona wówczas, że samo cytowanie nie jest tu już jednoznacznym przywoływaniem zdań Derridy jako „tematycznej” materii książki, ale że jest też używaniem zdań Derridy w funkcji owej (meta)wypowiedzi, której narzędziem nie jest już metajęzyk, ale właśnie „praca” cudzysłowu. „Z drugiej strony — pisze więc Markowski — nie zadowolam się (wbrew pozorom) samym cytowaniem. Konstruuje bowiem obraz Derridy, dokonuję rearanżacji jego tekstów, zgodnie z »tematem« mojej książki” (s. 31). Otóż to: „temat” migocze tutaj dwuznacznością, jest zarazem tym, co książka usiłuje sobie „podać” (będąc rozprawą o Derridzie i literaturze) i czemu się sama dobrowolnie „poddaje” — deklarując się jako (re)aranżacja jego tekstów. Można by więc, *mutatis mutandis*, powtórzyć w odniesieniu do Markowskiego to, co zanotował Derek Attridge jako charakterystykę pism Derridy o literaturze: „[...] nie są zatem, w żadnym konwencjonalnym sensie, komentarzami ani krytyką, ani interpretacją (hermeneutyczne szukanie znaczenia tekstu, choć uwrażliwione na zmiany kontekstu, ciągle stanowi podstawowy problem filozofii). Nie próbują one ani zlokalizować, ani ogarnąć, ani wyczerpać, ani przetłumaczyć, ani przeniknąć dzieła literackiego. Jak wszystkie wartościowe odczytania literatury, usiłują wywołać wobec tekstu zdziwienie (lub może dziwne oswajanie), nie proponując zredukowanej i uproszczonej wersji tego tekstu, ale taką, która wznosi się na właściwy mu stopień trudności. Nie przedstawiając po prostu działań podmiotu na przedmocie, lektury owe (wraz ze wszystkimi pozorami podmiotowości

<sup>15</sup> J. Derrida: *Some Statements and Truisms...*, s. 76.

i działania, jakie mogą wytwarzać) są zarazem czytane przez teksty, które czytają”<sup>16</sup>.

Zamiast rozstrzygać dylemat kolejnej pary cudzysłowów, kolejnego stopnia meta-, czyli kwestię: jak pisać o Markowskim piszącym o Derridzie, także „recenzent”, jak widać, raczej inscenizuje cytaty, zdając się na pracę cudzysłowu. Nie chcąc pisać o Markowskim, ale raczej dla Markowskiego, poddaję się jego tekstowi. Czytam Derridę wraz z nim, ale i — kontr-sygnując jego lekturę — niezależnie od niego. Cytuję Derridę, dopisując niejako suplement o cudzysłowie i „ekonomii ogólnej”, dodając coś, czego mi u Markowskiego brakuje (ważnej dla mnie Derridowskiej lektury Bataille’a), a zarazem dodając argumenty na potwierdzenie jego dyskursu. Odpowiadam na tekst Markowskiego, ale i czynię siebie za jego tekst odpowiedzialnym.

---

<sup>16</sup> D. Attridge: *Introduction: Derrida and the Questioning of Literature*. In: *Jacque Derrida. Acts of Literature...*, s. 16—17.

## Odkrywanie innego

Znane wydawnictwo Longmana opublikowało w tym roku książkę *Modern Genre Theory*, pod redakcją Davida Duffa<sup>1</sup>. Intencją twórcy tej bardzo starannie przygotowanej edytorsko antologii było „zebranie po raz pierwszy najważniejszych prac z teorii gatunku, zaczynając od pierwszych lat XX wieku”<sup>2</sup>. Wybrano 14 autorów, są tu największe nazwiska XX-wiecznej humanistyki: Croce, Tynianow, Propp, Bachtin, Frye, Jauss, Jameson, Todorov, Derrida, Genette. A wśród nich Ireneusz Opacki.

Zamykając przedmowę, Duff pisze, że nie ma nadziei na wskrzeszenie neoklasycznego złudzenia, iżby można zrekonstruować kompletną, wyczerpującą taksonomię rodzajów literackich, i nie podziela strukturalistycznej fantazji o totalnej nauce dotyczącej literatury jako systemu, ale chciałby umożliwić czytelnikowi takie spojrzenie na historię literatury, które pozwoliłoby dostrzegać gatunkowe spektrum danej epoki i jego dynamikę, polegającą na sąsiedowaniu gatunków, dominacji jednych i podporządkowaniu innych, oraz zmiany owego spektrum w czasie. Tę nadzieję podpira odwołaniem do Opackiego i jego teorii „gatunków koronnych”. Bardzo trafna wydaje mi się charakterystyka propozycji Opackiego, którą Duff zawarł we wstępie do antologii.

„Opublikowany po raz pierwszy w 1961 r. i pomyślany częściowo jako krytyka teorii gatunków literackich, naszkicowanej we wpływowej *Teorii literatury* René Welleka i Austina Warrena, esej Opackiego dokonuje przeniesienia problematyki ogólnometodolo-

---

<sup>1</sup> *Modern Genre Theory*. Edited by D. Duff. Essex 2000.

<sup>2</sup> D. Duff: *Introduction*. In: *Modern Genre Theory...*, s. 1.

gicznej na kwestię krzyżowania się lub »hybrydyzacji« gatunków. Posługując się studiami nad wieloma konkretnymi przypadkami, Opacki wysuwa przejrzysty teoretyczny opis procesu, którego ścisły charakter pozostawał niejasny w większości wcześniejszych ujęć ewolucji literackiej: w szczególności owego procesu, w jakim gatunki modyfikują się i kombinują wzajemnie, tworząc zmienne formy i ewentualnie dając początek nowym gatunkom, gdzie wciąż daje się wydzielić rozmaite płaszczyzny ewolucji. Podobnie, jak w teorii rosyjskiego formalizmu, zmiana gatunkowa ujmowana jest jako rywalizacja bądź kombinacja, a w każdym okresie istnieje tendencja do »zdominowania« przez konkretny gatunek, oddziałujący na inne gatunki, by je ostatecznie przekształcić w hybrydy samych siebie. Rozwijając ową *quasi-polityczną metaforę* hierarchii gatunków, Opacki nazywa te dominujące gatunki »gatunkami koronnymi« i ukazuje, jak ich analiza może dostarczyć klucza do poetyki danego literackiego prądu lub okresu»<sup>3</sup>.

David Duff dostrzegł w stworzonej przez Opackiego teorii gatunku literackiego organizującą ją „*quasi-polityczną metaforę*” (w rodzaju „gatunków koronnych”). Jeśli uważnie wsłuchać się w omówienie Duffa, rzeczywiście dostrzeżemy ową prawidłowość, owo „prawo” ustalone przez Opackiego: „tendencja do »zdominowania« przez konkretny gatunek” narusza inność pozostałych gatunków, które przestają być takie same i stają się w sobie inne, czyli zamieniają się „w hybrydy samych siebie”; ale i ów dominujący gatunek poddaje się (jeśli potrzeć od strony kanonu niezmiennych form) takiej samej „hybrydyzacji”. Jak pisze Opacki, „inne cechy tego gatunku uzyskują rangę cech dystynktywnych, a poprzednie tracą gatunkową wyrazistość”<sup>4</sup>.

Zdumiewająca jest w swej konsekwencji notatka badacza na marginesie rozprawy, odsłania ona bowiem kierunek, w jakim podąża myślenie Opackiego. W przypisku pod koniec rozprawy czytamy: „Przy tworzeniu pojęcia bierze się pod uwagę przede wszystkim istotę zjawiska niejako »samego w sobie«, pomijając aspekt jego istnienia, egzystowania w kontekście określonej rzeczywistości. Wydaje się, że przy konstruowaniu pojęć gatunkowych w nauce o literaturze ten aspekt egzystencji powinien być brany pod uwagę”<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>4</sup> I. Opacki: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 68.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 67, przypis 58.

Pamiętajmy, że taka „egzystencjalna” wizja czegoś tak (w tradycji) abstrakcyjnego jak gatunek literacki, którego pojęcie — jak pisze Duff — „wciąż kwestionowano w ostatnich dwóch stuleciach”<sup>6</sup>, możliwa była dzięki spojrzeniu z perspektywy romantyzmu. Bo choć Duff podkreśla „antygatunkowe tendencje romantyzmu”<sup>7</sup>, przecież wszystko, co wynika z teoretycznych i praktycznych studiów Opackiego, dowodzi, że w grę wchodzi raczej przemieszczenie samej problematyki gatunku w romantyzmie, z którego ostateczne konsekwencje wyciąga właśnie polski uczony. Wystarczy przypomnieć anonimową wypowiedź z wczesnoromantycznego niemieckiego *Atheneum*: „Romantyczny gatunek poetycki wciąż jest w trakcie stawania się; a jego właściwą istotą jest to, że może jedynie wiecznie stawać się, a nigdy się nie spełnić”<sup>8</sup>. „Romantyzm (literatura) jest więc tym, co nie ma istoty, którą nie jest nawet jej nieesencjalność”<sup>9</sup> — konkludują badacze „literackiego absolutu” Ph. Lacoue-Labarthe i J.-L. Nancy. „I dlatego romantyzm, który jest *de facto* pewnym momentem (i momentem własnego pytania), będzie zawsze tworzył coś więcej niż zwyczajną »epokę«, czy raczej nigdy nie przekroczy niedokonanego po nasze czasy charakteru epoki, którą zainaugurował”<sup>10</sup>. Takiego romantyzmu dopatruję się też w wizji Ireneusza Opackiego.

Jesteśmy coraz bliżej tego, co stanowi ośrodek, zwornik całej twórczości Opackiego. Bo nie jest nim teoria rzeczywistości (literackiej) jako poszukiwanie istoty zjawiska, a więc jego to-samości, jego tożsamości, ale refleksja nastawiona na aspekt egzystencji, więc na nieustanny proces oswajania innego i hybrydyzacji swojskiego.

Taki wybór egzystencji przed esencją oznacza jedną decyzję: rzeczenie się prawa do zawładnięcia przedmiotem, rezygnację z rozłożenia go na planie, spreparowania, które by go raz na zawsze unieruchomiło. Wobec wybojem w tej sytuacji koniecznym jest interpretacja w mocnym znaczeniu tego słowa, czyli postępowanie, w którym inność egzystencji nie zostanie uśmiercona spowodowaniem jej do tego samego.

---

<sup>6</sup> D. Duff: *Introduction...*, s. 1.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> *Fragments de l'Athenaeum*. In: *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Présentée par Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy. Paris 1978, s. 112.

<sup>9</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy: 3. *Le poème*. 1: *Un art. sans nom*. In: *L'Absolu littéraire...*, s. 266.

<sup>10</sup> Ibidem.

Interpretacja jest zdarzeniem czegoś, co się nie wydarza. Jest więc zdarzeniem się niemożliwego.

Kiedy Opacki chce podkreślić wyjątkowość doświadczanych i opisywanych zjawisk poetyckich, mówi o nich: „niebыва́ле”, co znaczy, według najprostszego słownika: ‘niezwykłe’, ‘nadzwyczajne’, ‘rzadkie’, ‘nie zdarzające się’. Właśnie: nie zdarzające się. Interpretacja jest dla niego zdarzeniem, w którym ujawnia się to, co niebыва́ле, więc nie zdarzające się. Najczęściej obszarem tego nie zdarzającego się zdarzenia interpretacji jest teren dobrze znany, gdzie jest się u siebie, w swoim „powiecie”, gdzie niejako wszyscy są „współpowietnikami”.

Wykładnikiem owej familiarności bywa dla Opackiego najczęściej zdrobnienie, bo ono określa to, co znane, łatwo rozpoznawalne, oswojone. W opozycji do jego kluczowego hasła wartościującego — „bywále”. Tak się zaczyna lektura „wierszyka” Brzechwy (*Gwiazdy pierwsze*): „Wizja tyleż urokliwa, co i błaha: próżno by tu szukać wielkich problemów!”<sup>11</sup>. Wiersz Tuwima (*Piotr Płaksin*) na pierwszy rzut oka wydaje się „li tylko powierzchowną, na poły żartobliwą, na poły rzewną, sentymentalną dykteryjką romansową”<sup>12</sup>. Właśnie: „na pierwszy rzut oka”! Wiersz Lechonia (*Śmierć Mickiewicza*) robi wrażenie „bardzo prościutkiego, adresowanego jakby do czytelnika »najzwyczajniejszego«, »najpopularniejszego«. Bo cóż ten wiersz — na ów pierwszy rzut oka przynosi? Wydawałoby się — niewiele poza prościutką, zapewne dość nastrojową i wzruszającą, ale dość naiwnie opowiedzianą anegdotą [...] opowiedzianą językiem tradycyjnym, społecznie łatwo czytelnym, pozbawionym poetyckich uniezwykleń i wyrafinowanych »gier« stylistycznych [...] nie zawierający w sobie żadnych znaczeń utajonych w skomplikowanych, trudno czytelnym zbiegach konstrukcyjnych”<sup>13</sup>.

Tak, postponując na oczach czytelnika swój wierszyk, interpretator zbliża się niebezpiecznie nad próg przepaści; jeszcze krok, a usłyszeć musi to zawisłe w powietrzu pytanie: jeśli jest, jak mówisz, to co ty tutaj robisz? cóż nam po interpretatorze?. Pytanie kwestionujące zasadność jego mowy suplementarnej, a wobec oczywistości artefaktu — zbędnej. Opacki i ten gest werbalizuje: jeśli wiersz nie jest skomplikowany, to i „nie wymagający

<sup>11</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 256.

<sup>12</sup> I. Opacki: *Król-Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 85.

<sup>13</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 324.

też — tym samym — złożonych kategorii odbiorczych ze strony czytelnika<sup>14</sup>.

Ale uwaga! To jest przecież persyflaż: interpretator upodobnia się językowo do owego czytelnika „popularnego i masowego”<sup>15</sup>, jego głosem mówi, jego miejsce wyznacza swojemu odbiorcy, a wszystko tylko po to, żeby go — jak to określił w dowcipnym eseju jubileuszowym o sztuce retorycznej Opackiego Aleksander Nawarecki — „ogłuszyć”, a może tylko „pacnać”<sup>16</sup>. „Pacnięcie” jest bowiem uderzeniem, któremu daleko do rażenia gromem, jest to chyba raczej przyjacielskie, opiekuńcze klepięcie, klaps, czasem najmniej bolesny sposób na przebudzenie drzemiącej wrażliwości.

Interpretacja dałaby się w ten sposób utożsamić z budzeniem czujności, z ocknięciem się z kulturowego odrętwienia, w którym dzielimy obraz świata dobrze znanego, w którym się już nie czyta, ale konsumuje gotowe sensory. Przypomnijmy: w pierwszym geście lektury interpretator podszywający się pod swego rozleniwionego, inercyjnego, „popularnego” czytelnika nie widzi problemu (jak w mowie potocznej mówi się: „nie widzę problemu”). Albo raczej: wydobywa brak „poetyckich uniezwykłości”, brak „wyrafinowanych »gier« stylistycznych”, brak „znaczeń utajonych w skomplikowanych, trudno czytelnych zabiegach konstrukcyjnych”. Słowem: sytuację niepoetycką! Bo przecież za każdym z przytoczonych sformułowań kryje się pewna doktryna „poetyckości” czy szerzej, „literackości”: uniezwykłość to hasło formalistów (*ostranienije*), gra stylistyczna wywodzi się ze strukturalizmu, utajone znaczenia każą myśleć o hermeneutyce. Słowem: początek lektury, początek zapisanej interpretacji — to moment braku tego, co poetyckie, braku poezji, a zarazem kryzys jej definicji, kryzys o wymiarze teoretycznym.

Bo skłonność do łatwej lektury inscenizowana na początku interpretacji jest tu za każdym razem przewiną nie tylko owego, odegranego przez Opackiego, zaspanego czytelnika, ale także oznacza swoisty kryzys instytucji lektury, która wyrabia nawyki nawet w profesjonalistach, nawet wśród największych spośród specjalistów.

---

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> A. Nawarecki: „Skarb w srebrnym jeziorze”. O sztuce retorycznej Ireneusza Opackiego. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Redakcja T. Sławek przy współpracy A. Nawareckiego i D. Pawelca. Katowice 1993, s. 189.



Wręcz niesamowitą demonstracją owego kryzysu lektury znawców, tym cenniejszą, że u Opackiego (do polemik, jak zauważył Nawarecki, nieskłonnego) rzadką, jest skupiająca jak w soczewce wszystkie właściwości omawianej tu strategii dyskusja z Kazimierzem Wyką wokół interpretacji ostatniego dwuwiersza *Elegii* Baczyńskiego. Dyskusja toczona przez świeżo upieczonego doktora ze swym prawie dwa razy starszym promotorem.

W liście do Opackiego Wyka napisał: „[...] w tym znakomitym liryku zakończenie — jak nieraz u Baczyńskiego, poety mało doświadczonego w robocie warsztatowej — jest puszczone, chybiłone, nie dotrzymuje poziomowi całości. [...] A »serce pękło« — jakież banał w ostatecznym słowie utworu”<sup>17</sup>.

Na co Opacki odpowiada pytaniem: „Co jest banałem, a co nim nie jest?”<sup>18</sup>.

Trafnie kojarzy podobne gesty Nawarecki, powiadając: „Jest w tym coś z majeutycznej metody Sokratesa”<sup>19</sup>.

„W tym konkretnym wypadku — ciągnie swe majeutyczne wywody Opacki — formuła »serce pękło« jest — wydaje mi się — co najmniej »dwuinterpretacyjna«. Z jednej strony może być ujrzana jako »banał«, jako zbyt już otarta w poezji. Z drugiej — jako formuła »potoczna«, taka, która dzięki swojemu zbanalizowaniu uzyskała niejako »wtórny walor« uzwyklenia, potoczności i na tych prawach może powtórnie wejść do poezji, tym razem nie w funkcji metafory »upoetyczniającej«, ale właśnie »uzwykławiającej« język”<sup>20</sup>.

I zaraz dalej pojawia się przytłaczająca ilościowo i jakościowo argumentacja, wskazująca, że im bliżej końca wiersza, tym bardziej zaczyna w nim dominować, na wielu poziomach, skłonność do kolokwializmu.

Ale nie dosyć na tym! W następnym akapicie Opacki bierze w nawias dotychczasową argumentację i mówi, że dramatyzm ostatecznego słowa utworu polega też na tym, że może być ono jednocześnie kolokwializmem i sformułowaniem dosłownym: „[...] tym, co podlega tu »opisaniu«, jest serce pęknięte w sensie fizycznym”<sup>21</sup>. Jakże przejmująco brzmi dziś ten głos Opackiego, który mówi Wyce o sercu pękniętym w sensie fizycznym... Kończy się cała polemika ucznia z nauczycielem przekroczeniem pewnej iner-

<sup>17</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 318.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 319.

<sup>19</sup> A. Nawarecki: „Skarb w srebrnym jeziorze”..., s. 187.

<sup>20</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 319.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 320.

cji interpretacji „nauczycielskiej” właśnie, która zbrojna w tajniki „roboty warsztatowej”, rzuca wyrok: „banał”, na co Opacki odparuje: „[...] formuła ta nie tylko przestaje być banalna, ale wydaje się w swojej opalizacji znaczeń wręcz znakomita poetycko!”<sup>22</sup>.

Ten gest powtarza się zawsze w konkluzji procesu interpretacji.

Czy chodzi o „wierszyk” Brzechwy: „Jakże gorzki i jakże nieprosty okazał się ten wiersz, co na początku tak naiwnie i »śpiwnie« wyglądał...”<sup>23</sup>; czy o wiersz Tuwima: „Od tej strony odczytany wiersz [...] staje się utworem dotyczącym centralnych problemów egzystowania jednostki w świecie zinstytucjonalizowanej »wspólnoty«”<sup>24</sup>; czy może o wiersz Lechonia: „Tu dopiero pełniej można docenić poetyckie wyrafinowanie i mistrzostwo konstrukcyjne tego wiersza. [...] Znakomity mistrzowski wiersz”<sup>25</sup>. Wiersz, dodajmy, nie tylko nie dla — jak się najpierw zdawało — najprostszego czytelnika, lecz wiersz „potrójny”, o adresie zarazem narodowym, środowiskowym i ogólnoludzkim.

Wiersz naiwny i śpiwny zrobił się gorzki, żartobliwy poemacik dotyka centrum egzystencji, anegdotyczny bibelot okazał się „wierszem o relatywności ludzkiego przeżycia śmierci”<sup>26</sup>, banał zaczął znaczeniowo „opalizować”.

„To, co było tak dobrze rozpoznane — zaskakuje. To, co wydawało się tak trwałe — zmienia się. Jak odnaleźć w takim świecie pewność, jak ustabilizować sobie punkty orientacyjne?”<sup>27</sup>

Te pytania, które może i powinien stawiać sobie czytelnik interpretacji Opackiego, zostały przez niego samego postawione na zakończenie lektury *Ballad i romansów*. Bez żadnej przesady można by powiedzieć, że jest to lektura, w której alegoryzuje się strategią samego czytającego, w takim sensie, w jakim o „alegoriach lektury” pisał Paul de Man<sup>28</sup>. Ten podstawowy — ujawniony przez interpretatora — gest Mickiewicza jest także gestem tego stylu czytania, który doskonale się streszcza w scenariuszu *Ballad i romansów*: „Znany, rodzinny, prowincjonalny świat. I nagle

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>24</sup> I. Opacki: *Król-Duch, Herostrates i codzienność...*, s. 85.

<sup>25</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 346.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 353.

<sup>27</sup> I. Opacki: „W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przetomów*. Katowice 1995, s. 34.

<sup>28</sup> P. de Man: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłumaczył A. Przybysławski. Kraków 2004.

— w jakimś swoim miejscu, w jakimś migotliwym momencie czasu — taki nowy, taki nieznany, niespodziewany, jakby widziany po raz pierwszy! Inny”<sup>29</sup>.

Ale ten sam gest jest także, by tak rzec, gestem historii, w którym wyraża się prawidłowość procesu historycznoliterackiego. Tak mówi Opacki o studiowanej przez siebie „sonetomanii” romantycznej, która „Rozbiła tradycyjne formy szerokiej wypowiedzi poematowej. Rozbiła, wykorzystując [...] ich rozluźnienia i pęknięcia kompozycyjne”, ale zarazem „przyswoiła liryce rejony dotąd jej obce, zastrzeżone dla innych rodzajów wypowiedzi”<sup>30</sup>.

Tak więc ów ruch, kierujący także poczynaniami interpretatora, ma dwie składowe: rozbicie oswojenia i przyswojenie obcego. Ciągłe przecież ta dokonująca się na naszych oczach przemiana, w której swojskie traci tożsamość, a obce, inne, ulega przyswojeniu, może budzić wątpliwość. Tak bowiem wielki bywa rozróżnienie pomiędzy fazami procesu historycznego, procesu wewnątrz fikcyjnego świata, procesu interpretacyjnego wreszcie.

Na pytanie: „jak odnaleźć w takim świecie pewność”<sup>31</sup>, zamykające lekturę *Ballad i romansów*, Opacki odpowiada, że w grę wchodzi zasadniczy problem epistemologiczny. Ten problem zawiera się dla nas w pytaniu, które — myśląc o *Odkrywaniu innego*, postawił Jacques Derrida: „Odkrycie czy wytworzenie?”<sup>32</sup>.

Sięgnę do jeszcze jednego przykładu, może najbardziej spektakularnego, na tyle ważnego dla samego autora, by posłużyć mu za formułę tytułową dla jego książki teoretycznej: *Odwrócona elegia*. W tej analizie wiersza Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona* jest jeden moment, w którym skupia się, jak w soczewce, całe postępowanie interpretacyjne, demonstrujące jak „Mowa elegii» zmienia się w »mowę ody»”<sup>33</sup>, co okazuje się, mówiąc słowami Opackiego: „generalną zasadą”, „gestem semantycznym”<sup>34</sup>, sterującym wszystkim, co się w wierszu dzieje. Słowacki dokonuje odwrócenia języków: w miejsce, gdzie stosowny byłby język ody (pośmiertna legenda cezariańska), mówi elegijnie, tam gdzie powinna zabrzmieć elegia („proch”, „popiół”, „ni-

<sup>29</sup> I. Opacki: „W środku niebokręga”..., s. 19.

<sup>30</sup> I. Opacki: *Odwrócona elegia...*, s. 157—158.

<sup>31</sup> I. Opacki: „W środku niebokręga”..., s. 34.

<sup>32</sup> J. Derrida: *Psyché. Odkrywanie innego*. Przełożył M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybrał, opracował i przedmowa opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 91.

<sup>33</sup> I. Opacki: *Odwrócona elegia...*, s. 182—183.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 173.

coś" doczesnych szczątków), pobrzmiewa oda. W tej zamianie języków (konwencji gatunkowych) zapisało się przekształcenie legendy Napoleona z cezariańskiej w mesjanistyczną.

W tej lekturze moment skupiający, jak w soczewce, całą interpretację stanowi obserwacja nader w swej szczegółowości techniczna, mówiąca o tym, że owo przejście międzygatunkowe w wierszu Słowackiego da się uchwycić namacalnie, dotknąć niejako, tam gdzie powtórzenia równoległe (anafory segmentujące długie wersy elegii) przechodzą w powtórzenia szeregowie (poszarpana nieregularność wersu ody).

Moment to rozstrzygający dla odkrywania innego, dla inwencji innego, która jest stawką interpretacji, moment rozstrzygający pytanie Derridy: „odkrycie czy wytworzenie?”. Artykułuje je Opacki najlepiej w studium o Leśmianie: „To sama poezja w sposób niejako »oczywisty« winna manifestować zjawisko, które badaniu się poddaje [...]. W takiej bowiem tylko sytuacji badacz może być względnie pewny, że nie przeprowadza argumentacji »na siłę«, że nie bada zjawisk [...], które nie poezja jemu, ale on poezji narzucił”<sup>35</sup>.

Oto więc dwa bieguny zdarzenia interpretacji, zdarzenia rozbiającego oswojenie tego, co swojskie, i przyswajającego to, co inne: biegun wewnątrzpoetycki — namacalność gestu semantycznego, niczym „ślądu ręki śmiertelnej”, i biegun zewnątrzpoetycki — zanurzenie w kulturze, w całej złożoności kulturowych konwencji. Inność bowiem oznacza dla interpretatora także inne ukształtowanie wyobraźni, które trzeba drobiazgowo rekonstruować, jeśli chce się usłyszeć, co poezja mówi. Jak w przypadku Lechonia: „Tyle skojarzeń — w tak krótkiej chwili! Diagnoza nie nasuwa wątpliwości: to wyobrażenia zmatrycowana przez narodową mitologię aż do granic »odruchu warunkowego«, zautomatyzowana, działająca jak zaprogramowany mechanizm”<sup>36</sup>. Inaczej mówiąc, zdarzenie interpretacji może się przydarzyć tam, gdzie „ogólne konwencje kulturowe łączą się bezpośrednio z drobnymi szczegółami konstrukcyjnymi poetyckiego tekstu”<sup>37</sup>.

Ale nie uda nam się sztuki interpretacji Opackiego zamknąć w jednoznacznej, przyciasnej formule. Z pozoru, a świadczą o tym liczne już podawane przykłady, najbliższe tej sztuce jest postępowanie polegające na zanurzeniu rzekomo oswojonego tek-

<sup>35</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 76.

<sup>36</sup> I. Opacki: *Król-Duch, Herostrates i codzienność...*, s. 324.

<sup>37</sup> I. Opacki: *„W środku niebokręga”...*, s. 166.

stu w kąpieli kulturowej, która niczym kąpiel fotograficzna „wywoła” niewidoczne wcześniej ślady innego, kąpieli kontrolowanej przez ów „zegar”, mający za wskazówki „drobne szczegóły konstrukcyjne”. Najślynniejsza może interpretacja Opackiego burzy jednak takie wyobrażenie o technice, o *techné* jego działania.

Niesłychany przebieg ma owa klasyczna już analiza wiersza, jaka wyszła spod pióra Opackiego, przeznaczona do kanonu interpretacji polskiej liryki (legendarnej antologii *Liryka polska*) i zajmująca zresztą w tym kanonie należne miejsce. To, co wniosła ta interpretacja, stało się pewną nadwyżką odtąd obowiązującą w lekturze wiersza Tuwima *Zadymka*. Odwołując się do analiz Opackiego, pisał Henryk Markiewicz, że jeśli o wierszu Tuwima mówimy tylko jako o utworze „o bezwładzie woli, bezcelowości działania, bezsensowności egzystencji”, „jeśli pomijamy całą grę semantyczną, uruchomioną w tym wierszu na polach znaczeniowych »snu« i »śniegu«, »zasypywania« i »usypiania«, nastrojotwórczą rolę paralelizmów składniowych, monotonnego anapestu itd. — to tracimy znaczną część potencjału znaczeniowego zawartego w tym utworze”<sup>38</sup>. Bo „wyłania się z tekstu całość semantyczna tak bogata i skomplikowana, a przy tym nadzwyczaj naładowana emocjonalnie i wyposażona w zdolność do wywoływania u odbiorcy skojarzeń obrazowych — że już nieprzywiedlna do języka dyskursywnego”<sup>39</sup>.

W istocie, analiza Opackiego nie podąża raczej w stronę „całości”, „bogactwa” semantycznego, a nawet „semantyczności” w ogóle! Pisze tnący skalpelem interpretator (jego własne określenie: „[...] weźmy pod skalpel takie zdanie”<sup>40</sup>): „[...] nie w sensach słów należy upatrywać sedna utworu — wszak zbyt wiele w tym wierszu uczyniono, by sensy te się mieszały”<sup>41</sup>. Opis procesów wierszotwórczych, określonych przez Opackiego chłodno jako „spreparowanie”, akcentuje ich swego rodzaju samobójcze ukierunkowanie. „Tak spreparowane tworzywo językowe poczyną się zlewać, zatracać wewnętrzne zróżnicowanie, tworzyć jednolitą, brylowatą magmę”<sup>42</sup>. Szyk „wytrącający możliwość oczekiwania”, ów szyk „unicestwia napięcie składniowe”; „połączenia słowne upodobniają pojęcia, zacierają między nimi granice”; tworzywo

<sup>38</sup> H. Markiewicz: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 193—194.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>40</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 236.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 237—238.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 235.

słowne odgrywa rolę „barwy zacierającej”; „umonotonnia wiersz”; „wyrazistość słów, pokrytych jednolitym woalem upodobnień, zostaje w dużej mierze zatarta”<sup>43</sup>.

Te zdumiewające spostrzeżenia, które wywołują w wyobraźni czytelnika figurę jakiejś wymazującej sensy, wymazującej semantykę poetyckiej szmaty, co to zaciera barwy, zamazuje kształty, niweczy różnice, prowadząc do „bryłowatej magmy”, brei, plamy, te spostrzeżenia prowadzą w końcu do konkluzji o zdecydowanie ontologicznym charakterze. Jakże, chciałoby się powiedzieć, uderzające jest powinowactwo tej interpretacji z wątkami wymazującej sensy gąbki w poezji Ponge’a w *Signéponge* Jacques’a Derridy!

Powiada Opacki, że słowa w wierszu Tuwima „poczynają ztracać zdolność wyrazistego komunikowania — upodobnione, nie rozgraniczone wyraziście w toku mowy”<sup>44</sup>. Wywód interpretatora zatrzymuje się w momencie, w którym zachwianiu ulegają jego teoretyczne podstawy. Skoro sensy zostały wymazane, nie mogą służyć komunikowaniu. „Nie one więc stanowią główne narzędzie komunikacji. A co nim jest? Jakim językiem — jeśli nie językiem słów — posługuje się ten wiersz jako naczelnym instrumentem komunikowania?”<sup>45</sup>

Choć niezachwiane jest przekonanie o komunikacyjnej naturze poezji, czujemy, jak bardzo blisko ociera się ta analiza o podważenie własnych założeń! Ten dramatyczny moment, dziś powiedzielibyśmy: ten moment dekonstrukcji, zostaje — mówiąc językiem muzycznym — wytrzymany. Analiza ustaje, interpretator zamienia się w historyka artystycznych doktryn: sięga po artykuł skamandryckiego krytyka stanowiący „wielką rozprawę z teorią i praktyką poetycką Awangardy”. Z wielości tekstów i faktów historycznych wyłania się opozycja dwóch teorii poezji: awangardowej, wspartej na metaforze, i skamandryckiej, której figurą jest rytm. Opacki przywołuje samego Tuwima, który bagatelizuje semantyczny wymiar poezji na rzecz „dwuwymiarowej płaszczyzny glosolalicznej”; „teoria to przejawskrawiona” na potrzeby konfrontacji z awangardą — konkluduje Opacki.

Ale — wracając do wiersza — swych dotychczasowych obserwacji nie odwołuje i nie łagodzi, nie pozbawia ich owego swoistego „przejaskrawienia”. Przeciwnie! Dla udobitnienia krótko je powta-

<sup>43</sup> Ibidem, s. 236—237.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 238.

rza. I dalej prowadzi drobiazgową, „muzykologiczną” analizę rytmiczności wiersza, konsekwentnie asemantyczną. Tak! Zachowuje się wobec wiersza Tuwima, jakby za dobrą monetę przyjmował jego zasadę „glosolaliczną”. Interpretuje więc „tekst” Tuwimowski jak tekst muzyczny: odnajduje jego dominującą „figurę rytmiczną” i ją — wykorzystując metaforę — wtórnie nasemantyzowuje.

„Rytm poczyną mówić. Mówić o energii i jej wygasaniu. O przechodzeniu ognia w popiół. O beznadziejności, w której wygasa nadzieja. O wybuchach, pogrążających się w monotonię. O ośpieniu”<sup>46</sup>.

Ale mówiąc to, co podpowiada mu rytm, mówiąc to, co „rytm poczyną mówić”, interpretator skazany jest na to, żeby powiedzieć za mało. Bo — powtórzmy za Markiewiczem — mówiąc w odniesieniu do tego tekstu „o bezwładzie woli, bezcelowości działania, bezsensowności egzystencji” i pomijając grę znaczeniową wiersza, „tracimy znaczną część [jego — K.K.] potencjału znaczeniowego”. Wkładamy się tutaj w sprzeczność wyraźną: sensy nie są narzędziem komunikowania w tym wierszu, owym narzędziem jest rytm, ale gdy „rytm poczyną mówić”, to, co mówi, z konieczności przełożone przez interpretatora na komunikację, zaczyna odejmować mu „znaczną część potencjału znaczeniowego”. Słowem, jeśli wierzyć Markiewiczowi: każda próba przekładu rytmu zbudowanego na zamazanych sensach wiersza na nowe sensy, które wnosi rytm, kończy się nie wzbogaceniem, ale zubożeniem.

Opacki konkluduje, że rytm, komunikując swój nieprzekładalny przekaz, semantyzuje od nowa słowa, ale — dopowiedzmy — innym już trybem, który nazywamy tutaj muzycznym, takim więc, który przy próbie przekładu na sensy uruchamia dopiero co wskazany mechanizm samozubożenia.

Analiza zawiesza komentarz, przypominając o historii, o najbliższych kontekstach (rok 1936, *Wolność tragiczna* Wierzyńskiego), z uporem powtarzając: „[...] wszystkie te treści wiersz wypowiada głównie rytmem”<sup>47</sup>. Niespodziewaną pointą jest nagłe objawienie, wyrosłe jakby z eholalii czy z Tuwimowskiej „glosolalii”. Opacki powtarza ostatnie słowo: „Rytmem anapestu”, po czym przypomina, że to była miara, z której w tragedii korzystał chór, „komentując w końcowej wypowiedzi znaczenia wygasłego już konfliktu”<sup>48</sup>. Ten zamykający interpretację gest intertekstual-

<sup>46</sup> Ibidem, s. 250.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 253.

<sup>48</sup> Ibidem.

ny „mówi”, że sensem rytmu może być tak naprawdę inny rytm, że więc odsyłając od rytmu do rytmu, owa mowa rytmu („rytm poczyną mówić”, „treści wiersz wypowiada głównie rytmem”) mówi i nie mówi zarazem, inicjując jakąś inną komunikację, której punktem wyjścia jest owo zacieranie sensu, owa „zadymka” sensu, owa szmata wymazująca sensory, tak dobitnie i dramatycznie wyoperowana „skalpelem” Opackiego.

Przypominam: dramatyzm interpretacyjnego wywodu Opackiego bierze się i stąd, że moment rozpoczęcia pracy interpretacji musi być momentem przewyciężenia inercji nie tylko pospolitego czytelnika, ale i samej dyscypliny naukowej, jeśli pojmować ją jako *techné*. Technologizacja inwencji bowiem prowadzi do odkrycia nie innego, lecz tego samego. „Oto do czego zmierzają wszyscy politycy nauki i kultury nowożytnej, próbujący [...] programować odkrycia. Margines nieprzewidywalności, który zamierzają pochłonać, pozostaje tożsamy z obrachunkiem, z tym, co daje się skalkulować”<sup>49</sup>. Tak pisze Derrida. A tak o tym samym pisze w trakcie procesu interpretacyjnego Opacki: „Wiersz rośnie w cenie, gdy okazuje się, że zawodowe ambicje jego »nadawcy-rytmizatora« wykraczają ponad ambicje prostaczka-perkusisty, wybijającego tzw. »rytm« pod ludowe skrzypki. A tu groziło i takie odczytanie: nic bowiem ludowości bliższego, jak trocheiczny ośmio- i sześćozgłoskowiec, »kataryniarza jedyny«, przedmiot umiłowania wspólny dla ludu i »malusińskich«”<sup>50</sup>. Znów oddajmy głos Derridzie: „Wychodzi on od prawdopodobnego określenia ilościowego i pozostaje, można by rzec, w tym samym porządku i w porządku tego samego, gdzie nie ma miejsca na jakiegokolwiek zaskoczenie. To właśnie nazywam odkrywaniem tego samego”<sup>51</sup>. Nie chcąc odkrywać tego samego, lektura musi się zacząć od prawdziwego kryzysu, jakiemu podlega status interpretatora, bo jak mówi Derrida, „inwencja dokonuje zakwestionowania wszelkiego statusu”<sup>52</sup>. Ale odkrywanie innego to nie po prostu zaprzeczenie odkrywania tego samego, chodzi o nadejście innego, do którego trzeba się przygotować. Jeszcze raz Derrida: „Należy się jednak odpowiednio do tego przygotować, albowiem bierność, pewien szczególny rodzaj zrezygnowanej bierności, dla której wszystko powraca do tego samego, nie jest już do przyjęcia.

<sup>49</sup> J. Derrida: *Psyché...*, s. 97.

<sup>50</sup> I. Opacki: *Poetyckie dialogi z kontekstem...*, s. 264–265.

<sup>51</sup> J. Derrida: *Psyché...*, s. 97.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 95.



Umożliwienie nadejścia innego nie oznacza inercji gotowej na byle co<sup>53</sup>. Inaczej mówiąc, nie jest warunkiem odkrywania innego wyzbycie się wszelkiej kompetencji, pozbawienie się możliwości, jakie daje *techné*. Paradoks odkrywania innego polega na tym, że inwencja kwestionuje wszelki status, ale i „bez statusu nie byłoby żadnej inwencji”<sup>54</sup>. „Inwencja bowiem nigdy nie może być całkowicie *prywatna*, skoro jej status jako inwencji, jej świadectwo lub patent — jej jawna, otwarta, publiczna identyfikacja powinna być potwierdzona i zatwierdzona”<sup>55</sup>.

Odkrywamy bowiem innego dla siebie, ale i odkrywamy zarazem siebie innego, odkrywamy jednak nie tylko dla siebie, ale i dla innych. Interpretacja wkleja nas w wielopiętrową komunikację, w której nie my stanowimy centrum. To Opacki lubi podkreślać, że nie interpretator jest w procesie odkrywania najważniejszy, lecz że ów proces rozgrywa się między dwoma innymi: poetą i czytelnikiem. Że więc interpretator pełni tu niejako funkcję usługową, powodując skuteczne „zderzenie” dwóch wyobraźni: poetyckiej i czytelniczej, zderzenie będące zarazem właśnie owym zdarzeniem interpretacji. Ale, zdaje się, w ogóle naruszenie trójporozumienia: poeta — interpretator — czytelnik, i uznanie dominacji jednego z nich powodują zachwianie równowagi, a w konsekwencji uniemożliwiają zdarzenie lektury. Tak postrzega Opacki swoisty „kult odbiorcy”, jaki zdominował sporą część badań literackich: jeśli w tekście jest tylko to, co wkłada w niego odbiorca, lektura przestaje być inwencją, jest odkrywaniem tego samego. Podobną uzurpacją byłaby nauka zapominająca o swoich przede wszystkim dydaktycznych (a przeto służebnych) zobowiązaniach. Dlatego to, co naukowe, musi być w pewnym sensie pozostawione na zapleczu interpretacji, tylko bowiem sztuka interpretacji pozwala odkryć w sobie kogoś innego. Akt interpretacji stanowi zdarzenie, wstrząs, kryzys, gdy nauka zmierza do stabilizacji, tabelaryzacji wiedzy. Ale w końcu i poeta, którego się przestaje czytać, przestaje interpretować, który ulega oswojeniu, nie jest już dłużej innym, przestaje być poetą. Potrzebuje interpretatora...

---

<sup>53</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 83.

## Inny reportaż

Zacznijmy od końca, od gestu, który zamyka książkę Zbigniewa Bauera poświęconą pisarstwu Ryszarda Kapuścińskiego<sup>1</sup>. Gestu dość dwuznacznego, bo będącego ponowieniem tylekroć dawanego temu korespondentowi, redaktorowi, reportażyście, zlecenia: ruszaj w drogę. Ruszaj — kończy swą monografię Bauer — „na dawne ścieżki” (s. 216).

Zanim do tego ostatecznego gestu dojdzie, tuż pod koniec książki autor cytuje spore fragmenty rozmaitych wyznań Kapuścińskiego z *Lapidariów* i *Hebanu*. I nagle w tym zestawieniu jaszkrawo ukazuje się, że mamy przed sobą pisarza najdosłowniej modernistycznego, bez żenady i bez cudzysłowu posługującego się takimi określeniami, jak „tajemnica istnienia”, „tajemnica bytu” — w dodatku „najbardziej mroczna i przerażająca”, „groza”, którą może wywołać „przecucie czegoś niewyobrażalnego” (s. 213). Pisarza, który marzy, by napisać książkę, jakiej nikt nie napisał, jakiej nie ma, która bez oparcia w archiwach (bo rzecz dotyczy Afryki) daje swemu autorowi możliwość stworzenia, jak to mówi Kapuściński, historii w jej „najczystszej, krystalicznej postaci” (s. 213), czyli w postaci mitu.

Zastanówmy się chwilę, co by było, gdyby. Gdyby Kapuściński mówił to z perspektywy — powiedzmy — Manueli Gretkowskiej, czyli współczesnej, ponowoczesnej, multimedialnej pisarki. Odebralibyśmy te gesty jako parodystyczne. Mimowolnie powtarzające Witkacowskie frazy bez wiary w ich tonację serio. Jako pisarz,

---

<sup>1</sup> Z. Bauer: *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

Kapuściński jest modernistą, należy do minionej epoki, staje w rzędzie epigonów złotej ery literatury. Od podobnych zarzutów chroni Kapuścińskiego „zawód — reporter”, a więc owa odcierpiana, odchorowana (o czym Bauer nie szczędzi szczegółów) obecność tam, gdzie jest „inny świat”: wojny, głodu, choroby, nędzy, upodlenia, pogardy i przemocy. Owo bycie reporterem legitymizuje metafizyczne balony, które u salonowego pisarza wieńczono by salwami zasłużonego śmiechu.

Komentując te i podobne wyznania modernistycznego reportera albo reporterskiego modernisty, Zbigniew Bauer powiada, że zawierają „podsumowanie wieloletnich poszukiwań” autora. Następuje zainscenizowana w zgodzie z tym stanowiskiem, które osiągnął w końcu Kapuściński jako pisarz, konfrontacja „reguł myśli zachodnioeuropejskiej”, wyrastającej z *écriture*, ze światem Afryki, w którym — wedle cytatu z *Hebanu* — „rzecz nabiera wagi symbolicznej, metafizycznej”, przeniesiona „w inną sferę bytu — do transcendencji” (s. 214). Jak słusznie konstatuje Bauer: „Jest to poniekąd powrót do poglądów, które w czasach strukturalistycznych zostały odrzucone” (s. 214). Skąd się tu wziął strukturalizm? Z etnologii Lévi-Straussa przyjmującej przekładalność kultur najodleglejszych w czasie i przestrzeni, jako że „myśl dzika” (*La pensée sauvage* przetłumaczono przez *litotes* jako „myśl nieoswojona”, antycypując tym samym dużo późniejsze zasady politycznej poprawności) ma ten sam mechanizm, tę samą logikę, co myśl cywilizowana.

Kapuściński Bauera marzy o napisaniu książki o Afryce (i o Związku Radzieckim) przedzierającej się poprzez zasłonę inności, decydującą o tym, że doświadczenia obcych światów są nieprzetłumaczalne. Odrzuca strukturalizm, odrzuca ufność w moce poznającego rozumu. Dlatego w tym miejscu rozważań musi się pojawić ni stąd, ni zowąd (choć przecie koniecznie) Mircea Eliade, nie etnolog, lecz powieściopisarz, autor *Majtrei*, żeby zabrzmiały słowa jednoznaczne: „To świat żywy”, ze wskazaniem na ów pozaeuropejski „inny świat”, oraz: „Nasz świat jest martwy” (s. 215), z myślą o białym kontynencie. Kapuściński dąży do owego nieosiągalnego „innego świata” i to ściganie mirażu (który jest niewątpliwie wytworem jego „białej” myśli) nie kończy się powodzeniem. I o *Imperium*, i o *Hebanie* powie więc w końcu Bauer, że „nie przyniosły obfitości nowych obserwacji, nowych faktów”, że „nie stały się syntezami wiedzy autora” (s. 216), że więc nie stały się ani objawieniem jakichś niewyraźnych prawd (czyli w języku Bauera „epifanią”), ani objawieniem jakichś nowych prawd (czyli

rewelacją). Na czym więc polega ich — bezwzględnie aprobowana — zaleta? Autor książki odpowiada: „[...] dały Kapuścińskiemu istotne doświadczenie nie tyle w zakresie języka opisu świata, ale przeciwnie: w zakresie niemożności sformułowania takiego języka” (s. 216). I tu nasuwa się Wittgensteinowska zasada, że „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, tylekroć w książce Bauera o Kapuścińskim przywoływana, trawestowana i przedrzeźniana.

Bauer odwołuje się raz za razem do takich tradycji, jak: epifania czy zen, a więc do tradycji ujawnienia się tego, co inne, pod warunkiem wyciszenia symbolicznej furii buzującej w głowie cywilizowanego Europejczyka. I dokładnie w tym samym kierunku idą — jak rozumiem — wskazówki zamykające książkę. Wobec niewyraźności jako niezdolności do usymbolizowania w języku tego, co radykalnie inne, pozostaje „powrót na dawne ścieżki”, ponowne zanurzenie się w inność. „To droga do pełni” (s. 216) — kończy patetycznie Bauer. Wysyła więc Kapuścińskiego w świat tyleż inny, co groźny, jakoś w obliczu owej grozy odnajdując „zbawienie” dla tego pisania, które bez owej grozy zdać się może nużąco staroświeckie. Bauer jest mistrzem dwuznaczności. Kiedy analizuje, co zresztą czyni rzadko, ale nader „smacznie”, drobne epizodzik z Kapuścińskiego (jak te z gramofonami na korbkę czy ten z koza), to mimo aprobatywnego tonu, jaki pobrzmiewa w porównywaniu owych anegdotek do przypowieści nauczyciela zen, pozostaje wątpliwość, czy aby nie zostały one zakomponowane (tym bardziej, że się powtarzają na antypodach), czy wręcz wymyślone. Czy — słowem — nie są fikcją, literaturą? Bo jako literatura, muszą się podierać owym „byciem-wewnątrz”, „byciem-wobec” reportera, o których — nawiązując do Heideggera — mówi Bauer na przedostatniej karcie książki. Owo „bycie-tam” okazuje się zatem gestem zarówno wybrania świata pulsującego życiem („To jest świat żywy”) przeciw martwemu „naszemu światu”, jak i swoistym zesłaniem pisarza do jego — nieliterackich — (by tak rzec) „kolonii”, w których musi odśłużyć sobie prawo do bycia owym „zwyčajnym” modernistą, który nie wywoływałby śmiechu.

Zamykający książkę gest wysłania jej bohatera w drogę jest rzeczywiście najbardziej symptomatycznym gestem autora. Paralelę do niego tworzy inny, rozpoczynający książkę gest Bauera: zdefiniowanie reportażu Kapuścińskiego jako „antymedialnego”. Z całym, niezwykle starannym, drobiazgowym udokumentowaniem tego wszystkiego, czym proza Kapuścińskiego nie jest. Imponując erudycją, znajomością przedmiotu, niesamowitym profe-

sjonalizmem wykładowcy „studium dziennikarskiego”, Bauer zadaje sobie tak wiele trudu, by dać właściwie negatywną odbitkę swego obiektu. Czyli charakterystykę reportażu, a nawet wszelkiego „tekstu” medialnego, którym — jak twierdzi — uprawiany przez Kapuścińskiego reportaż nie jest. Jest to wszak zabieg wielce celowy, gdyż — powtórzmy — wyjęty z kontekstu (tym razem multimedialności), reportaż Kapuścińskiego mógłby się wydawać staroświecki w swej ostentacyjnej literackości, narracyjności, sensoproduktywności. W swoim historyzmie, w swoich metafizycznych apetytach. Postawiony wszelako po drugiej stronie multimedialnego przełomu w masowej komunikacji, nabiera zupełnie innego sensu. Ale Bauer idzie dalej: ukazuje, jak owa odrzucona multimedialność wkomponowana jest w strukturę wypowiedzi Kapuścińskiego, którą to strukturę rozpoznaje jako swego rodzaju dekonstrukcję „komunikowania medialnego” (momentalnego, aktualnego, transmitującego).

Książka Zbigniewa Bauera sięga więc, próbując scharakteryzować swego bohatera, do strategii wciąż igrającej paradoksem, sprzecznością, a w planie retoryki posługującej się z lubością figurą litoty. Dlatego więcej w niej — objętościowo — wszystkiego tego, wobec czego sylwetka twórcza Kapuścińskiego rysuje się jako alternatywa. Bauer nie zalewa czytelnika strumieniem cytatów ze swego bohatera, nie rozbiera drobniaczково książek Kapuścińskiego. Posługuje się sztuką montażu: pokazuje otocze, aby w nim potem drażyć takie miejsca, w które dałoby się wpisać to, co inne, co niesprowadzalne do znanego i rozpoznawanego. I dlatego, jak myślę, zasłużył sobie na ów gest aprobaty, jaki stanowią słowa Ryszarda Kapuścińskiego na okładce. Słowa opatrzone sygnaturą pisarza.

## Nota bibliograficzna

Oto adresy bibliograficzne pierwszych wersji szkiców zamieszczonych w tej książce:

*Caca. Inny w „Nad Niemnem”*. W: *Inny. Inna. Inne. O inności w kulturze*. Red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzales i K. Szczuka. Warszawa 2004.

*Proszę państwa do gazu*. „Śląsk” 2001, nr 7. Przedruk w: *Godność i styl. Prace dedykowane Włodzimierzowi Wójcikowi*. Red. M. Kisiel. Katowice 2003.

*Proza poety*. „Śląsk” 2004, nr 8.

*Poezja zaimków. O „Prześłaniu Pana Cogito” Zbigniewa Herberta*. W: *Literatura polska XX wieku. Analizy i interpretacje*. Seria trzecia. Red. W. Wójcik i J. Kisiel. Katowice 2005.

*Pejzaż wewnętrzny Zagłębia Dąbrowskiego*. „Śląsk” 2004, nr 8.

*Chodnik niewyrąbany*. „Śląsk” 2003, nr 12.

*O „Krzaku gorejącym” Jana Pierzchały*. W: *O Janie Pierzchale*. Red. M. Kisiel i P. Majerski. Sosnowiec 2005.

*Wolność i niewola*. „Postscriptum” 2000, nr 3—4.

*„Mit” & „dzisiaj”*. W: *Mity nasze powszednie*. Red. A. Regiewicz. Zabrze 2000.

*Kto ukradł tekst?* — pod tytułem: *Czy ktoś ukradł tekst?* „Gazeta Uniwersytecka” 2000, nr 2.

*Dla M.P.M.* „Teksty Drugie” 1998, nr 4.

*Odkrywanie innego* — pod tytułem: *Profesor Ireneusz Opacki, czyli odkrywanie innego*. Z cyklu: *Humaniści na Śląsku*. „Śląsk” 2000, nr 10. Przedruk w: *Tkanina. Studia. Szkice. Interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak i T. Stępień. Katowice 2003.

*Inny reportaż* — pod tytułem: *Ryszard Kapuściński — reporter niewyrażalnego*. „Konspekt” 2001, nr 8.



## Indeks osobowy

Andersen Johann-Christian 117,  
119—122  
Attridge Derek 125, 133, 135,  
136

Bachórz Józef 27, 31  
Bachtin Michaił 137  
Baczyński Krzysztof Kamil 142  
Balzac Honoré de 27  
Banasiak Bogdan 125, 126  
Barański Paweł 90  
Barbusse Henri 92  
Barclay John 111  
Barthes Roland 27, 31, 41, 109,  
114—116, 121, 123, 124  
Bataille Georges 109, 129—132,  
136  
Baudrillard Jean 53, 55, 56, 58  
Bauer Zbigniew 151—154  
Beethoven Ludwig van 22  
Beylin Stefan 117  
Blake William 114  
Błoński Jan 106, 107  
Boccacio Giovanni 51  
Bolecki Włodzimierz 93  
Borowski Tadeusz 44—58  
Brodowski Antoni 32  
Broniewski Władysław 83, 84  
Brykalska Maria 27

Brzechwa Jan 140, 143  
Brzoska Wojciech 89  
Brzozowski Stanisław 42, 62  
Burek Tomasz 42

Carroll David 11, 127  
Chopin Fryderyk 24  
Courtés Joseph 122  
Croce Benedetto 137  
Czachowski Kazimierz 94  
Czajkowski Michał 91  
Czarski Michał 75  
Czeczott Witold ks. 18

Ćwierk Konstanty 88

Dante Alighieri 60  
Derrida Jacques 7—12, 18, 23,  
41, 42, 115, 120—123, 125,  
136, 137, 144, 145, 147, 149  
Descartes René 9  
Dmochowski Franciszek Ksawery  
71, 72  
Dostojewski Fiodor 61  
Drewnowski Tadeusz 45, 46, 50,  
58  
Drogoszewski Aureli Wiszar 15,  
23  
Duff David 137—139



- Eliade Mircea 152  
Eliot Thomas Stearns 60
- Faulkner William 93  
Fedewicz Maria Bożenna 63  
Feuerbach Ludwig 115  
Filleborn D. 261  
Foucault Michel 107, 111, 123  
Freud Siegmunt 18, 23, 26, 98, 115, 119, 120, 122—124  
Frye Northrop 137
- Gagarin Jurij 91  
Gałęcki Jerzy 70  
Garbowski Tadeusz 16, 24  
Gasché Rodolphe 126, 131, 134  
Genette Gérard 137  
Gogol Michał 61  
Gołąb Stanisław 121  
Gombrowicz Witold 45, 46, 62, 105—108  
Greimas Algirdas-Julien 52, 122  
Gretkowska Manuela 151  
Grimmelshausen Hans Jakob Christoffel von 96, 97  
Gruchała Janusz S. 111  
Grzeszczuk Stanisław 111
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 129, 130  
Heidegger Martin 9, 84, 87, 90, 91, 128, 153  
Heinz Adam 121  
Herbert Zbigniew 66—73, 155  
Hierowski Stanisław 62  
Homer 71, 72  
Husserl Edmund 7—9
- Ihnatowicz Ewa 18, 39
- Jameson Frederic 137  
Janion Maria 155  
Jankowski Edmund 15, 16, 32  
Jarociński Stefan 17  
Jastrun Mieczysław 62  
Jauss Hans Robert 137
- Jenike Ludwik 39  
Jędraszewski Marek 91  
Joyce James 42  
Jung Carl-Gustav 115, 116
- Kant Immanuel 9, 59, 70, 132  
Kantor-Mirski Marian 88  
Kapuściński Ryszard 151—154, 155  
Karłowicz Jan 15  
Kartezjusz zob. René Descartes  
Kijonka Tadeusz 93  
Kisiel Joanna 155  
Kisiel Marian 75, 155  
Kłosińska Krystyna 21  
Kłosiński Krzysztof 7, 31, 41, 93, 129  
Kochanowski Jan 113  
Komendant Tadeusz 111  
Kosowska Ewa 88—90  
Kraszewski Józef Ignacy 60, 61  
Kristeva Julia 123  
Krzyżanowski Julian 77  
Kudelski Edward 79, 81, 83  
Kuryluk Karol 63  
Kuryś Agnieszka 91
- Lacan Jacques 18, 26, 128  
Lacoue-Labarthe Philippe 139  
Laplanche Jean 18  
Lechoń Jan 140, 143, 145  
Lekszycki Paweł 90, 91  
Leśmian Bolesław 132, 145  
Lévinas Emmanuel 7, 9, 90, 91  
Lévi-Strauss Claude 114, 152  
Linde Samuel Bogumił 40, 41  
Lyotard Jean-François 116
- Macpherson James 114  
Majerski Paweł 75, 89, 155  
Man Paul de 62, 63, 143  
Mann Thomas 96, 100, 101  
Markiewicz Henryk 123, 146, 148  
Markowski Michał Paweł 125—136, 144  
Marks Karl 115

- Mauss Marcel 132  
Mencwel Andrzej 47, 48, 50—52  
Mendelssohn-Bartholdy Felix 24  
Mesalina 33, 34  
Méyet Leopold 15, 16  
Michalski Krzysztof 84  
Micińska Anna 105  
Mickiewicz Adam 59, 60, 62,  
107, 108, 110, 114, 140, 143  
Migasiński Jacek 91  
Milecki Aleksander 123  
Milska Anna 117  
Milton John 39  
Miłosz Czesław 44—48, 93, 114  
Mniszek Helena 94  
Morcinek Gustaw 77, 92, 94
- Nałkowska Zofia 101  
Nancy Jean-Luc 139  
Napoleon Bonaparte 144, 145  
Nawarecki Aleksander 67, 68,  
141, 142  
Newton Isaac Sir 114  
Niemojewski Andrzej 74, 75, 77,  
78, 84, 85  
Nietzsche Friedrich 9, 114  
Nycz Ryszard 144
- Ociepka Teofil 94  
Opacka-Walasek Danuta 67  
Opacki Ireneusz 137—150, 155  
Opaliński Łukasz 112  
Orzeszkowa Eliza 15—43
- Pawelec Dariusz 67, 141  
Piechal Marian 74  
Pierzchała Jan 89, 95—101  
Pitman 60  
Piwowar Lech 86—88  
Platon 12  
Polański Kazimierz 121  
Ponge Francis 147  
Pontalis Jean-Bernard 18  
Potocki Wacław 112  
Prokopiuk Jerzy 18  
Propp Vladimir 137
- Proust Marcel 46  
Prus Bolesław (właśc. Aleksander  
Głowacki) 64  
Przemsza-Zieliński Jan 88  
Przybysławski Artur 143  
Przybyszewski Stanisław 37  
Putrament Jerzy 101
- Regiewicz Adam 155  
Rej Mikołaj 110, 111  
Rémarque Erich-Maria 92  
Renan Ernest 11  
Reszke Robert 119  
Roux Dominique de 105, 108,  
109, 113  
Różewicz Tadeusz 59—65  
Rousseau Celnik 94
- Saint-Exupéry Antoine de 92  
Sandler Samuel 27  
Sarna Paweł 89  
Sartre Jean-Paul 109, 134  
Sawicki Stefan 117  
Schubert Franz 17  
Sebyła Władysław 84  
Shakespeare William 32  
Siemek Andrzej 107  
Siemek Marek J. 11  
Sikorska Aniela 16  
Singer Isaac Bashevic 94  
Sinko Tadeusz 71  
Skarga Barbara 41  
Sławek Tadeusz 141  
Słowacki Juliusz 32, 60, 144,  
145  
Snochowska-Gonzales Claudia 155  
Sofokles 32  
Sokrates 18, 120, 142  
Spivak Gayatri Ch. 128  
Stacherski Wacław 88  
Staff Leopold 62  
Stępień Tomasz 155  
Sygietyński Antoni 17  
Szczuka Kazimiera 155  
Szekspir zob. Shakespeare Wil-  
liam

Szewczyk Wilhelm 93, 94  
Szopen zob. Chopin Fryderyk  
Szpakowska Małgorzata 49

Ślaski Jan 110  
Śliwiński Józef 16  
Święcicki Zygmunt 16  
Świętochowski Aleksander 27, 43

Tasso Torquatto 39  
Todorov Tzvetan 137  
Topolski Jerzy 107  
Tuwim Julian 140, 143, 146—148  
Tynianow Jurij 137

Urgacz Tadeusz 75

Warneńska Monika 83  
Warren Austin 137  
Węgrzyniak Anna 155  
Wellek René 137  
Werner Andrzej 45, 48, 49  
Wieniawski Józef 15

Wierzyński Kazimierz 148  
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy  
Witkiewicz Stanisław Ignacy 62, 105, 151

Wittgenstein Ludwig 60, 153  
Witwicki Władysław 12

Wodziński Antoni 24

Wolicki Krzysztof 87

Wójcik Włodzimierz 75, 155

Wujek Jakub ks. 67, 68, 95, 110

Wyka Kazimierz 62, 142

Zola Émile 61

Zoszczenko Michaił 61

Zygmunt A. 96

Żeleński (Boy) Tadeusz 72

Żeromski Stefan 74, 76, 79, 80, 82, 84, 91

Żmigrodzka Maria 16

Żukowska Kazimiera 113

Krzysztof Kłosiński

## Towards Otherness Analyses and Debates

### S u m m a r y

The autor discusses briefly the notion of otherness from Jacques Derrida's point of view concentrating on it in the introductory part of the book titled *Instead of Introduction* — the otherness exemplified by a constant epithet: *irreducible*.

Part One comprises both the interpretations of such canonical texts as *Nad Niemnem* by Eliza Orzeszkowa, *Proszę państwa do gazu* by Tadeusz Borowski or *Przestanie Pana Cogito* by Zbigniew Herbert, and also the interpretations of those functioning "on the margins" like the prose by Tadeusz Różewicz or regional literary output (Śląsk, Zagłębie). The aim of those interpretations carried out in a deconstruction-like manner is searching the otherness in such a way as to find a crack which would reveal the elements of otherness in the texts mentioned above, the elements being an indispensable condition in the course of building the text's identity. Hence the figures of otherness, the other experience created there: the egotist in the novel glorifying solidarity and altruism, death "taken away" from the prisoners of extermination camps in Borowski's story, excessive pride compromising Herbert's mythical heroes, reading other's texts as a remedy for his resistance towards his own writing in Różewicz, homelessness as an experience of a living in a "small homeland" recorded by the writers of Zagłębie.

In Part Two (Debates) the discussion concerning the author's attitude towards widely-held opinions and recognised authorities was introduced. The attention was paid to the otherness understood as a constitutive part on the way of experiencing oneself, i.e. the subject searching his identity among the texts of culture such as: the ideology of freedom, a mythical story, semiotics of a text, a sovereign discipline, a scientific doctrine or a cohesive genre of expression.

Krzysztof Kłosiński

## A l'approche de la différence Décompositions et débats

### R é s u m é

Au lieu d'introduction l'auteur analyse brièvement la notion de la différence dans la conception de Jacques Derrida, qui se résume en une épithète constante : *irréductible*.

Dans la première partie du livre (*Décompositions*) on trouve des interprétations des textes du canon, comme *Nad Niemnem* d'Orzeszkowa, *Proszę państwa do gazu* de Borowski, *Przestanie Pana Cogito* d'Herbert, et également des textes fonctionnant d'une certaine façon sur les marges de la littérature, comme la prose de Różewicz ou bien les écrits régionaux (Silésie ou Zagłębie). L'enjeu de ces lectures, effectuées selon le procédé de la déconstruction, est une découverte des différences par la recherche d'une fissure qui ouvrirait dans le texte qui construit l'identité, une perspective sur ce qui est différent en lui et ce qui constitue la condition de la formation de l'identité. De ce fait proviennent les figures de différence, de différentes expériences, lues dans ces écritures : un égoïste dans un récit glorifiant la solidarité et l'altruisme, mort enlevée aux prisonniers du camp d'extermination chez Borowski, un orgueil compromettant les héros mythiques d'Herbert, la lecture des autres comme le remède pour le blocage de sa propre création chez Różewicz, le manque d'abri comme une expérience d'habiter une « petite-patrie », rapportée par les écrivains de Zagłębie.

Dans la deuxième partie du livre (*Débats*) la discussion avec des opinions reçues et des autorités reconnues définit le ton. Également, au centre d'attention se trouve la différence comme une partie constitutive de l'expérience de soi-même, c'est-à-dire un sujet cherchant son identité parmi des textes de la culture tels que : idéologie de la liberté, conte mythique, sémiotique du texte, discipline ou doctrine scientifique souveraine ou un genre d'expression cohérent.

Projekt okładki i stron działowych  
Paulina Tomaszewska Ciepły

Redaktor  
Małgorzata Poglódek

Redaktor techniczny  
Barbara Arenhövel

Korektor  
Irena Turczyn

Copyright © 2006 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-226-1653-6**

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Nakład: 450 + 50 egz. Ark. druk. 10,25.  
Ark. wyd. 10,0. Przekazano do łamania w listopadzie 2006 r.  
Podpisano do druku w grudniu 2006 r.  
Papier offset. kl. III, 90 g      Cena 15 zł

---

Druk i oprawa: Cieszyńska Drukarnia Wydawnicza  
Przedsiębiorstwo Państwowe, ul. Pokoju 1, 43-400 Cieszyń



Stawką tych, prowadzonych w trybie dekonstrukcji, lektur jest odkrywanie inności przez szukanie szczeliny, która otwierałaby w budującym tożsamość tekście widok na to, co w nim inne, a co stanowi niejako warunek owego budowania. Stąd biorą się wy-czytane w tych tekstach figury inności, innego doświadczenia: egoista w powieści sławiącej solidarność i altruizm, śmierć odebrana więźniom obozu zagłady w opowiadaniu Borowskiego, pycha kompromitująca mitycznych herosów Herberta, czytanie innych jako sposób na opór wobec własnego pisania w prozie Różewicza, bezdomność jako doświadczenie zamieszkiwania w „małej ojczyźnie” zapisana przez twórców Zagłębia. Inność ukazuje się także jako konstytutywna część doświadczenia podmiotu szukającego tożsamości pośród tekstów kultury, takich jak: ideologia wolności, opowieść mityczna, semiotyka tekstu, suwerenna dyscyplina lub doktryna naukowa czy spójny gatunek wypowiedzi.



Cena 15 zł

innosci  
innosci  
innosci

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-226-1653-6